BANDIDOS, MISERABLES, FACINEROSOS

David Fajardo Tapia

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Presidente: Rafael Tovar y de Teresa
Secretario Cultural y Artístico: Saúl Juárez Vega
Secretario Ejecutivo: Francisco Cornejo Rodríguez

CENTRO DE LAS ARTES DE SAN LUIS POTOSÍ. CENTENARIO
Directora General: Magdalena Mas Fuentes
Director Académico: Fernando Betancourt Robles

CENTRO DE LA IMAGEN
Directora: Itala Schmelz Herner
Subdirector Operativo: José Luis Coronado

BANDIDOS, MISERABLES, FACINEROSOS
Edición: Alejandra Pérez Zamudio
Diseño: Krystal Mejía Méndez
Revisión de galeras: Salvador Ramírez Jiménez
Reprografía: César Flores
Cuidado de producción: Pablo Zepeda Martínez

D.R. ©2015, Conaculta / Centro de la Imagen
D.R. ©2015, David Fajardo Tapia
D.R. ©2015, Jesse Lerner
D.R. ©2015, de los archivos fotográficos
ISBN 978-607-745-009-2

Esta publicación no puede ser reproducida, total ni parcialmente,
sin la debida autorización de los titulares de los derechos.

Centro de la Imagen
Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, 06040, México, D.F.
centrodelaimagen.conaculta.gob.mx

El presente volumen se hizo acreedor al
Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2014.
Impreso y hecho en México

Portada: **Archivo Casasola.** Ejecución de los asesinos de Tomás Morales por tropas rurales, Chalco, Estado de México, 28 de abril 1909. © 643074 Conaculta. INAH.SINAFO.FN. México

BANDIDOS, MISERABLES, FACINEROSOS

Fotografía y violencia en el Porfiriato tardío

DAVID FAJARDO TAPIA

COLECCIÓN ENSAYOS
SOBRE FOTOGRAFÍA

BANDIDOS, MISERABLES, FACINEROSOS

Fotografía y violencia en el Porfiriato tardío

DAVID FAJARDO TAPIA

A cuarenta y tres personas cuyos rostros
ahora nos acompañan a través de fotografías.

AGRADECIMIENTOS

Un especial agradecimiento a mis profesoras Eugenia Meyer, Deborah Dorotinsky Alperstein y Marisa Pérez Domínguez, quienes con sus aportaciones enriquecieron este trabajo.

Quiero agradecer asimismo a mis colegas, que desde distintas disciplinas contribuyeron a darle forma a lo que en un principio era un pequeño nido de ideas.

Agradezco también al Centro de la Imagen y a su equipo de trabajo por el apoyo brindado y dedicación para que la publicación de este libro fuera posible.

Finalmente extiendo un agradecimiento a todos aquellos que sin nombrarlos han estado presentes «fotográficamente» alumbrando el sendero de la vida.

ÍNDICE

Prólogo de Jesse Lerner 13

Introducción 19

La muerte de Heraclio Bernal,
«El Rayo de Sinaloa» 23

Sin perdón ni misericordia: el caso de Jesús Negrete,
«El Tigre de Santa Julia» 41

Una antigua estrategia reaparece: la insensibilidad
y el comercio de la muerte 55

Derramar la sangre mala: los asesinos
de Tomás Morales 61

Consideraciones finales 85

Bibliografía 93

PRÓLOGO

David Fajardo ofrece una valiosa contribución a la cada vez más extensa bibliografía sobre el crimen durante el Porfiriato, sumándose a los libros más recientes de investigadores como Pablo Piccato, Robert M. Buffington, y Beatriz Urías Horcasitas, entre otros. A diferencia de estos autores, el enfoque de Fajardo es la fotografía y su papel en la construcción y difusión de imágenes de la violencia y del castigo durante el régimen de Porfirio Díaz, sobre todo de aquellas imágenes oficialistas de la punición de bandoleros, criminales y disidentes diversos. Además de la foto, analiza también ilustraciones, muchas veces hechas a partir de fotografías, que fueron difundidas de manera masiva en la prensa de la época. Debido a las limitaciones tecnológicas para reproducir imágenes, se volvió más factible publicar ilustraciones que fotografías durante la segunda mitad del siglo XIX. El resultado de esta investigación es una contribución importante al estudio de la cultura visual del Porfirato.

El autor de este libro se enfoca en cuatro casos relacionados con el fenómeno de los «bandidos»: Heraclio Bernal, conocido como «El Rayo de Sinaloa», un bandolero activo en el noroeste en la década de los 1890; Jesús Negrete, «El Tigre de Santa Julia», célebre «delincuente» ejecutado en el año de 1910; el nayarita Enrique Chávez; y finalmente, el caso de tres individuos que aparecen en una fotografía bastante conocida de 1909 –procedente del archivo Casasola–, de su ejecución en Chalco, Estado de México:

Arcadio Jiménez, Rosalío Martínez e Hilario Silva, los tres acusados del asesinato del policía Tomás Morales. Aunque los cuatro casos suceden en un contexto rural, entre campesinos, milpas y haciendas, no debemos confundir el campo mexicano de la época con el lugar bucólico y armonioso que aparece en las comedias rancheras y las fotos de Hugo Brehme, mucho menos con un espacio aislado del capitalismo global. Tomando en cuenta que la política oficial de la dictadura se mantenía de puertas abiertas a los inversionistas extranjeros, el contexto social debe entenderse como un espacio en transición, un ambiente híbrido: no es completamente capitalista (proletarios rurales viviendo de sus salarios exiguos), pero tampoco es pre-capitalista (lejos de las transformaciones impuestas por los mercados globales en expansión). A través de la prensa, la fotografía, la música popular, la historia oral y posteriormente el cine, la mayoría de los protagonistas de estos casos se volvieron figuras públicas, más símbolos que seres humanos, muchas veces empleados con fines contradictorios.

En sus conocidos libros, *Rebeldes primitivos: Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, y posteriormente Bandidos, el historiador marxista inglés Eric Hobsbawm interpreta a un cierto tipo de criminal rural dentro de las sociedades campesinas como una expresión de resistencia. El mito de Robin Hood, el arquero vengador del bosque de Sherwood, se vuelve, según Hobsbawm, expresión de una lucha social embriónica, emergente, y aún inarticulada entre los campesinos. Hobsbawm observa que existen leyendas parecidas a la de Robin Hood en muchas sociedades feudales o sociedades en transición, en las que un bandido local se vuelve mito popular, querido por las víctimas de innumerables injusticias como héroe vengador. En las situaciones de explotación extrema del viejo orden pre-capitalista rural o de sociedades «imperfectamente capitalistas», como la del Porfiriato, los oprimidos, que carecen del discurso o las herramientas críticas para analizar la opresión que les rodea, celebran a estos «rebeldes primitivos» (suena denigrante el adjetivo del historiador, pero lo usa de manera respetuosa) como expresión de resistencia. No se trata

de criminales cualquiera, sino de símbolos vitales de una oposición contra el orden social. Los casos de «bandidos» mexicanos analizados aquí, caben hasta cierto punto dentro de este modelo, aunque sabemos que en la cárcel el joven Heraclio Bernal había leído a Marx, Proudhon, Bakunin y al conde de Saint-Simón. Su rebelión no era tan «primitiva», por el contrario era una rebeldía informada y sofisticada teóricamente, opuesta a la explotación concreta, conocida y cercana.

La imagen del criminal como figura pública que vemos en la fotografía y la prensa –una imagen de celebridad maldita–, existe en la encrucijada de una modernidad aún emergente con el precapitalismo rural de campesinos y hacendados. La prensa ilustrada de la época se vuelve herramienta del régimen para difundir imágenes de control social, promoviendo al Estado y a sus agentes como eficaces, ordenados y estrictos. Del mismo modo la prensa escrita es herramienta de la modernidad y del nacionalismo, foro de autodefinición, como ha señalado Benedict Anderson. Mientras tanto, a pesar de los esfuerzos del Estado, el resentimiento popular convierte a algunos personajes como los «bandidos sociales» en héroes populares. Mientras la prensa oficialista y los fotógrafos en su encargo enfatizan la versión oficial, otros medios nos recuerdan la posibilidad de re-narrar los hechos, como en el caso del corrido de «El Tigre de Santa Julia»:

Señores tengan presente
Lo que les voy a cantar
Del Tigre de Santa Julia
Del que han oído hablar ...

Ladrón fue de los ricos
Y un chacal sanguinario
Vengador de los pobres
Y entre todos temerario.

De acuerdo a las lecturas contradictorias de figuras como «El Tigre de Santa Julia» –un «terrible delincuente», según los periódicos de

la época; un «vengador de los pobres», según el corrido–, hay que entender el caso como foro público de una lucha entre clases sociales y sus intereses económicos, políticos y sociales. Lo importante no es cómo era El Tigre en su momento –delincuente o vengador–, sino cómo funciona posteriormente: como prueba del Estado aplicando la ley con eficacia, o como símbolo de resentimiento legítimo popular.

En el momento actual, en que las representaciones mediáticas de la violencia –cada vez más gráficas y sangrientas– se han vuelto parte ineludible de nuestras experiencias diarias, el análisis tanto del fenómeno contemporáneo como de sus raíces históricas se vuelve aún más urgente. A través del periodismo, los medios sociales, la nota roja, la red y el teléfono celular, la circulación de imágenes de violencia en el país, hoy en día, sobresale como tema de pensamiento y análisis. El hecho de que en muchos casos el teléfono móvil también funcione como cámara, implica que la producción de imágenes espectaculares de violencia ya no es monopolio exclusivo de fotoperiodistas profesionales como Casasola y Cruz G. Trejo, sino que cualquier testigo, criminal o transeúnte puede sacar su *fon* y documentar el crimen o sus consecuencias. Compartido por las redes sociales, se vuelve más difícil para el Estado controlar el mensaje asociado con cada cadáver expuesto, sobre todo cuando los cadáveres se multiplican sin control. Mientras el rostro del capo detenido, exhibido a la prensa por los encapuchados de la policía federal muy bien armados, no representa ningún defensor heroico de los oprimidos, la insistencia del Estado por escenificar su poder se mantiene como una constante desde la época de Díaz. Al igual que los corridos celebraban a los bandidos del Porfiriato, los narcocorridos de hoy podrían funcionar como expresión popular del deseo frustrado por una postura alternativa, mejor que las que están disponibles actualmente. La violencia de las organizaciones criminales se vuelve cada vez más brutal, y el uso de las imágenes refleja un entendimiento astuto respecto al poder que éstas tienen. Los acontecimientos en Ayotzinapa, Guerrero, demuestran una vez más que la relación Estado–delincuente no es necesariamente la

de dos fuerzas antagónicas, sino una de colaboraciones ocultas. Hasta que este tipo de asociaciones sean eliminadas, hasta que se encuentren otras maneras de resolver nuestros conflictos, hasta que vivamos en una sociedad más justa, la representación de la violencia en diversos medios visuales seguirá siendo un tema importantísimo para la sociedad.

Jesse Lerner
Ciudad de México, 28 de abril de 2015

INTRODUCCIÓN

El cuadro de horror se agrandaba;
los que lo presenciamos
no lo olvidaremos jamás.[1]

La circulación de la imagen fotográfica es actualmente un fenómeno de capital importancia dentro de la sociedad mexicana. El internet, la televisión y la prensa han explotado no sólo la capacidad testimonial y documental de la fotografía, sino que han visto en este medio una herramienta que más allá de informar posee la capacidad de moldear conductas, es decir, de incidir en el comportamiento social.

En el presente ensayo se analizarán algunas fotografías a modo de herramienta discursiva del régimen de Porfirio Díaz. A través de ellas hemos de constatar que ciertamente se buscó incidir en el comportamiento de los sectores disidentes o no alineados al orden porfirista, aunque, en general, la población en su conjunto debía sacar un aprendizaje del mensaje implícito en estas imágenes. Fue así como el discurso gubernamental de poder, orden y castigo para los detractores y criminales, encontró en algunas fotografías vehículos transmisores de un mensaje cuya parte medular era la violencia. Asimismo, en este libro, se analizarán las fotografías y la interacción de otros factores con los cuales la violencia cobra un sentido aceptable y legítimo a partir de las instituciones de seguridad porfiristas; estos factores son la muerte, el miedo y el dolor, todo ello entendido a partir del concepto de castigo aplicado por las autoridades. Sin dejar

---

1 Nota sin autor identificado, acreditada a El enviado especial, «En la más bellla mañana del mes de abril fueron ejecutados los tres asesinos», *El Imparcial*, 30 de abril de 1909, núm. 4607, p. 8.

de lado el carácter testimonial de la fotografía, se buscará encontrar en ella otro uso y una nueva forma –ésta «pública»– de ejercer el poder y el control en la sociedad porfirista. Tal como manifiesta el epígrafe que abre este texto, la fotografía se gestó como un medio más cuya finalidad era recordar a los opositores, disidentes y delincuentes que había un precio que deberían pagar si se salían de las premisas del orden porfirista, y esa lección no debía olvidarse.

Aquí también se expone y sugiere una función de la violencia en la imagen, la cual consiste en algo que podemos definir como un «aleccionamiento visual». Más allá de la propuesta –que bien puede ser sujeta a discusión–, el ejercicio de análisis e interpretación busca generar una reflexión sobre el desarrollo de la violencia en la fotografía, algo que en la actualidad resulta pertinente, y sobre todo permite elaborar una postura crítica ante el presente. Es así que partimos de analizar el fenómeno de la violencia en la fotografía con un sentido específico, desde su desarrollo histórico y en un momento determinado. Esto último se considera útil y necesario para contrarrestar el fenómeno de la violencia visual vigente (con sus peculiaridades y herencias históricas) y ante todo, destacar la posibilidad de utilizar a la fotografía como un documento para el entendimiento, la crítica y reflexión de determinadas prácticas visuales contemporáneas.[2]

El texto está estructurado en cuatro partes principales. Inicia, a manera de preludio, con el caso de Heraclio Bernal, pues la violencia fotografiada con el sentido de aleccionamiento o escarmiento no apareció sino hacia finales del régimen porfirista, por lo que el caso de Bernal es considerado como un antecedente directo. A continuación se presenta el caso de Jesús Negrete, «El Tigre de Santa Julia», otro afamado delincuente que operó en el último decenio del gobierno de Porfirio Díaz, y cuyo proceso de condena, captura y eje-

---

2 Cabe señalar que el presente ensayo se derivó de una investigación más amplia, la cual fue realizada como parte de una tesis de maestría en historia. Dicha tesis, titulada *Fotografía y violencia en el Porfiriato tardío, 1900-1911*, aborda una conceptualización y revisión más amplia en torno a la definición de la violencia en la fotografía en los últimos años del régimen de Porfirio Díaz, así como las posibles funciones que tuvo este fenómeno en el medio fotográfico.

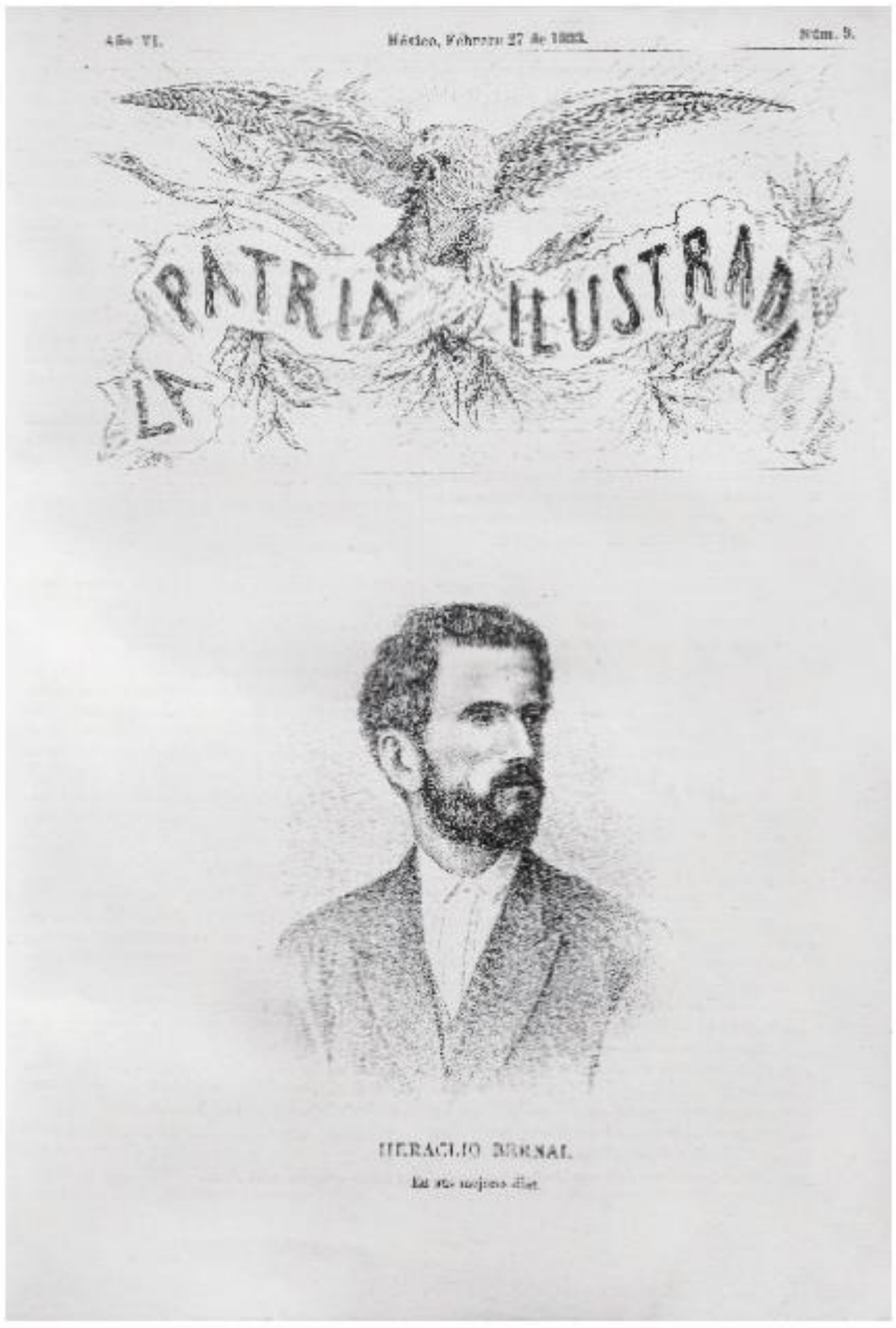
cución, tuvo amplia resonancia hacia 1910, así como un seguimiento en la prensa oficialista (*El Imparcial*), en donde la imagen (fotografía e ilustración) tuvo gran relevancia en las notas periodísticas para elaborar una determinada visión del delincuente. El tercer apartado consiste en un análisis de una serie de fotografías del bandido sinaloense Enrique Chávez, que tras su ejecución y exhibición fue retratado en postales que están resguardadas en la Colección Fotográfica Porfirio Díaz de la Universidad Iberoamericana en la ciudad de México. El siguiente apartado expone el caso de los asesinos del policía Tomás Morales, muy sonado en la prensa oficialista de finales del Porfiriato; un hecho en el que la fotografía jugó un papel importante en los reportajes y la manera en que debía ser visto el caso por la sociedad, por lo menos por el público lector y quizá por la población en general. Por último, se exponen las conclusiones y reflexiones tras el análisis de los casos.

Cabe destacar que, si bien aquí se propone una función específica de determinado tipo de fotografías, siempre será necesario tomar en cuenta un mayor número de imágenes con funciones distintas dentro del mismo periodo, y que tuvieron una producción considerable (retratos, tomas de paisajes, ceremonias, etcétera); de tal manera que para entender mejor la circulación de fotografías en una época determinada, es menester considerar una cultura visual más amplia. En suma, aquí se sugieren dos aspectos principales: primero, un uso posible para la fotografía; segundo, una reflexión sobre la herencia y cambios de dicho uso, todo ello siempre desde los ámbitos de la fotografía y la historia.

LA MUERTE DE HERACLIO BERNAL, «EL RAYO DE SINALOA»

Para desarrollar el análisis de las imágenes en el Porfiriato tardío, resulta necesario ubicar un precedente, pues debemos destacar que la violencia en la fotografía no surgió en la época final porfirista, sino que de hecho es posible ubicar las primeras imágenes con estos contenidos en las tomas en daguerrotipo que se realizaron durante la invasión estadounidense de 1846 a 1848. Si bien no es factible establecer los mismos usos en épocas tan dispares, es necesario destacar que la violencia en la foto no tuvo una aparición fortuita, sino que se debió a cambios conceptuales y prácticos, tanto en los objetos o «hechos fotografiables» como en los nuevos usos de la fotografía a partir de la impresión en prensa. De igual modo, han de considerarse los avances en la tecnología fotográfica, que permitieron multiplicar las funciones de la foto y así convertirse en una herramienta más para las autoridades. Asimismo, debe tomarse en cuenta la estabilidad nacional lograda tras el asentamiento en el poder del grupo tuxtepecano encabezado por Díaz hacia 1877, pues con dicho proceso se permitió la proliferación de un mayor número de estrategias para el mantenimiento de la llamada *pax* porfiriana. Tras mencionar lo anterior, veamos el antecedente.

Un caso emblemático es el de Heraclio Bernal, conocido bandido y rebelde que operó en el occidente del país a inicios del Porfiriato. Hijo de Jesús Bernal y Jacinta Zazueta, Heraclio Bernal nació el 28 de junio de 1855 en la ranchería de El Chaco, Distrito de San Ignacio,


Año VI. México, Febrero 27 de 1888. Núm. 9.
LA PATRIA ILUSTRADA
HERACLIO BERNAL
En sus mejores días

Portada de la revista *La Patria Ilustrada*, en la que aparece un retrato de Heraclio Bernal, acompañado de la frase «En sus mejores días». 27 de febrero de 1988, año VI, núm. 9. Biliboteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

estado de Sinaloa. Desde temprana edad se dedicó a las labores del campo y la minería, alternando dichas actividades para obtener más recursos económicos. Hacia la década de 1870 fue acusado del robo de algunas barras de plata, lo cual pudo tratarse de una difamación surgida a partir de diferencias entre los mismos trabajadores de la mina, de tal suerte que fue sentenciado a cumplir una condena en la Cárcel de Mazatlán, de donde se sabe que escapó. Fue a partir de su persecución que comenzó a dedicarse al bandidaje, junto con algunos de sus hermanos y tíos maternos.[1]

Para burlar a las autoridades se valió de diversas tácticas de guerrilla, atacando principalmente diligencias y poblados pequeños. Hacia inicios de la década de 1880 su amplio conocimiento del terreno en el cual realizaba sus acciones le permitió evadir a las autoridades. Es importante aclarar que justo en 1880 se realizó de una manera pacífica la primera transición de poder entre el saliente primer gobierno de Díaz y su compadre Manuel González; sin embargo, las amenazas a la seguridad aún se encontraban latentes en ese momento. Entre el peligro de levantamientos armados que buscaban destituir del poder al grupo tuxtepecano y el incremento del bandidaje en los caminos del país, los gobiernos de Díaz y González nece-

1 Cázares Aboytes, Pedro, *Heraclio Bernal. Entre el bandolerismo y la rebeldía,* México, Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, 2009, pp. 59-60.

sitaron una manera eficaz de acabar con los riesgos que implicaba un país sumamente caótico: debían ser contundentes, de no ser así, terminarían por ceder el poder y el control del país, conduciéndolo a una nueva guerra civil.

Bernal no fue un delincuente común, pues se sabe que tenía cierto grado de instrucción: había terminado la primaria y estudiado algunos años en el Seminario del estado de Durango, donde se familiarizó con algunas ideas políticas que marcaron su forma de actuar como bandido, es decir, comúnmente atacaba al sector propietario, hacendados y autoridades, a quienes culpaba de la precaria situación económica nacional. Hacia 1879 vio en los porfiristas un problema que debía ser solucionado por la vía armada y se unió al levantamiento del general Ramírez Terrón, quien al sentirse desplazado después de luchar contra Sebastián Lerdo de Tejada, consideró que no habían sido recompensados sus méritos militares, por lo cual se alzó en armas en el Puerto de Mazatlán (octubre de 1879), junto con un grupo de seguidores.[2] En vista de que el siguiente año se llevarían a cabo las elecciones, se incrementaron las rebeliones en distintas regiones del país y el gobierno aumentó la movilidad de sus unidades militares. El levantamiento del cual formó parte Bernal no tuvo mayor éxito y fue rápidamente aplastado por un contingente militar enviado por Díaz; sin embargo, Bernal salió bien librado. El 22 de septiembre de 1880, con apoyo de las autoridades estatales, el líder rebelde Jesús Ramírez Terrón fue abatido en combate; su cadáver fue llevado a la plaza principal de Mazatlán, amordazado, semidesnudo y colocado ante el público.[3] El mensaje de dicha acción era claro: habría graves consecuencias para todo aquél que desafiara el orden porfirista.

Una vez sofocado el levantamiento de Mazatlán, Bernal continuó con sus acciones de bandido, operando entre los estados de Durango y Sinaloa. En los años siguientes ganó más adeptos en su grupo y cada vez se presentó como un mayor problema para los gobiernos de los mencionados estados, que constantemente pedían ayuda militar

---

2 *Ibid*., p. 28.

3 *Ibid*., p. 53.

y policiaca al Gobierno Federal. Sin embargo, durante el cuatrienio del general Manuel González (1880-1884) fue imposible capturar al cada vez más famoso bandido, quien comenzó a operar de manera más organizada con sus hombres, atacando líneas telegráficas, compañías mineras, asaltando diligencias y, en ocasiones, arremetiendo contra propiedades de funcionarios, tomando rehenes y realizando labores de extorsión para obtener recursos. Su rápido accionar para evitar a las autoridades le valió el alias de «El Rayo de Sinaloa», con lo que se volvió aún más popular entre los pobladores, quienes comenzaron a sentir una mayor simpatía por él, pues también llegó a fusilar a autoridades que abusaban de los residentes –como es el caso del juez de acordada de los pueblos de San Dimas o Sierra Santa.[4] Con lo anterior se puede observar que Bernal tuvo características similares a las de los bandidos sociales: despojos a propietarios y sometimiento de autoridades abusivas e incompetentes.

Al regreso de Díaz a la presidencia en 1884, la reputación de Bernal ya se había extendido e iba en aumento, por lo que el régimen debía detener las acciones de bandidaje del sinaloense antes de que el problema le estallara en las manos, con lo que afectaría directamente los planes de Díaz para fomentar la inversión en el país dado que no se ofrecerían garantías de seguridad. En efecto, el problema se hizo más complejo, ya que gradualmente el grupo encabezado por Bernal comenzó a tomar tintes políticos y sociales que amenazaron la estabilidad del régimen, pues sus hombres comenzaron a realizar actividades de propaganda, colocando carteles en lugares públicos que enunciaban discursos como el siguiente:

> Heraclio Bernal, Comandante de las Fuerzas Proclamadoras de las Garantías Constitucionales, a los habitantes hago saber:
>
> Que el Gobierno actual no es obra de los hombres ni respeta las garantías que todo hombre debe disfrutar con arreglo al Pacto Federal de la República, porque es bien sabido que los actuales gobernantes se han

4 *Ibid.*, p. 78.

impuesto por sí mismos y porque también es notorio que no hay moralidad ni justicia ni protección para los ciudadanos, pues unos cuantos se apoderan del poder y sólo se ocupan de enriquecerse y de exterminar a los demás, al grado que nadie tiene segura la vida ni sus intereses, viendo además que se protegen a los extranjeros con perjurio de los mexicanos, que por lo tanto es indispensable tomar las armas para quitar a los malos gobernantes y hacer que impere la Constitución a cuyo intento he proclamado el siguiente plan político:

1. Proclamar el restablecimiento efectivo de la Constitución.
2. Tomo el mando de las fuerzas pronunciadas hasta que a mi juicio deba resignarlo en persona que me inspire confianza para marchar con ella de acuerdo.
3. Invito a todos los buenos ciudadanos y declaro tener las facultades que me dé la situación este plan y hacerlo triunfar.
4. Este plan se irá reformando según lo reclaman el concurso de los pueblos y las luces de los ciudadanos que se presenten a sostenerlo.
5. Serán tratados con el rigor de la ley todos los que contraríen este plan o denuncien a sus defensores.

Libertad en la ley.[5]

En el plan se hace una crítica directa al gobierno porfirista, al que se acusa de los males en la población. Argumenta como primer objetivo restablecer la Constitución de 1857, que curiosamente era un punto que también sostenían los porfiristas, por lo que ambas partes entraban en una cuestión de lucha por la legitimidad, como parte de una postura de defensores de la ley. El plan también hace una invitación a unirse a su movimiento y derrocar a las malas autoridades, por lo que en términos prácticos le declaraba la guerra al régimen.

Este documento muestra que Bernal dio un viraje a sus acciones, que ya para entonces no sólo se orientaban al bandolerismo,

---

5 Periódico de Sinaloa *La Rastra*, 26 de julio de 1885, citado en Cázares Aboytes, Pedro, *op. cit.*, pp. 79-80.

sino que pretendían el derrocamiento de Díaz y sus allegados. Consideraba al gobierno de Díaz anticonstitucional, incluso llegó al punto de contemplar este plan como algo legítimo, y que se condenaría y castigaría por medio de la ley a aquéllos que se opusieran al mismo. Al colocar al final la frase «Libertad en la ley», se deja ver que el autor del discurso calificaba al gobierno de Díaz como un régimen que atentaba contra las libertades legales de los individuos y, por ende, debía ser derrocado.

La respuesta del gobierno no se hizo esperar, por lo que comenzó una intensa movilización de fuerzas militares y cuerpos de policía rural para darle caza al líder rebelde. Las tropas fueron enviadas a los límites entre Durango y Sinaloa, territorio de operación de Bernal y sus hombres. De igual modo, fueron reforzadas las autoridades de ambos estados con envío de armas; sin embargo, la poca coordinación entre ambos estados hizo de la ayuda del Ejecutivo una acción poco eficiente.[6] A pesar de esto, los combates y persecuciones entre los efectivos federales y los seguidores de Bernal continuaron, pero éste siempre lograba escapar, debido al amplio conocimiento del terreno serrano y al apoyo de la población.

Hacia el año 1886 otro levantamiento amenazó al gobierno porfirista; era el turno del general Trinidad García de la Cadena, quien para octubre ya preparaba un levantamiento contra el general Díaz. Pero la conspiración fue descubierta y el régimen reaccionó enviando fuerzas para acabar con los opositores, quienes fueron fusilados por las autoridades federales. Este caso tiene relevancia pues hubo vínculos entre Bernal y García de la Cadena:

> Los nexos entre rebeldes de la serranía de Sinaloa y Durango y Trinidad García de la Cadena se siguieron descubriendo por parte de las autoridades, pues se encontraron conexiones entre Carlos Ávila, el cual había sido denunciado por Manuel Quintero, hombre de confianza de Bernal, quien comentaba que Ávila estuvo durante los días en que se fraguaba

6 Cázares Aboytes, Pedro, *op. cit.*, p. 92.

el conato de revolución en octubre de 1886, además de información que poseía el general Cleofas Salmón[7] en Sinaloa entre los vínculos Bernal-García de la Cadena-Ávila.[8]

Es claro que el asunto de Bernal adquiría mayor complejidad, pues la unión de fuerzas con otros movimientos armados lo dotó de más poder y capacidad para desafiar a Díaz. Por lo tanto, hacia 1887 se incrementó la persecución. Por otra parte, se promovieron indultos hacia los seguidores del rebelde con la finalidad de que estos entregaran las armas, disminuyeran sus fuerzas y sus escondites fueran delatados. Como parte de estas medidas también se acordó el establecimiento de un cuartel desde donde operarían las fuerzas del general Salmón, lo cual acarreó cierta inconformidad entre los habitantes de los pueblos aledaños, ya que temían que para el fortalecimiento de la fuerzas se reclutara a campesinos por medio de la leva.[9] Esto último quizá desencadenó una mayor simpatía de los pobladores hacia Bernal, pues al ejecutar estas medidas coercitivas las autoridades alteraban la vida de los locales; así que era lógico que de canalizarse este descontento popular seguramente sería en apoyo a Bernal y en contra de las autoridades, y ciertamente fue así, pues se sabe de las negativas de los pobladores a colaborar en la captura del sinaloense. Sin embargo, la presión de las autoridades por medio de persecuciones y un grado importante de efectividad de los indultos terminaron por causar estragos en el grupo rebelde, disminuyendo su radio de acción y limitando sus actividades únicamente a asaltos a diligencias.[10]

Hacia comienzos de 1888 la fuerte presión hacia el grupo cobró finalmente sus efectos: un hombre cercano a Bernal, Jesús Valdespino,

---

7 A este personaje ya le había sido encomendada la captura de Bernal, sin lograr resultados satisfactorios. Sin embargo, fue a partir de información recabada que comenzó a estrecharse el margen de búsqueda de Bernal, mediante la investigación y el seguimiento de sus contactos. Cabe señalar que a partir de 1886 el general Salmón se mantuvo coordinando las actividades para la persecución de Bernal, hasta el abatimiento de éste.

8 Cázares Aboytes, Pedro, *op. cit.*, pp. 99-100.

9 *Ibid.*, pp. 94-96.

10 *Ibid.*, p. 100.

planeó una emboscada contra este último. El plan de captura fue directamente a los oídos del presidente Díaz. Valdespino se reunió con Bernal y éste le expuso la posibilidad de rendirse por medio del indulto; acordaron otra reunión en el Cerro del Pelón, a la cual asistió Bernal junto con su mujer, Luisa García, y seis de sus hombres. El lugar pactado fue una cueva enclavada en el Cerro. El teniente Enrique Fernández, junto con doce de sus hombres, fue el encargado de ejecutar la emboscada el día 5 de enero. En la acción murieron Heraclio Bernal y tres de sus hombres; uno más fue abatido mientras huía, los demás fueron capturados, incluida la mujer. Tras su muerte, el cadáver del líder rebelde fue trasladado desde el Cerro hasta el puerto de Mazatlán para ser exhibido, justo como años antes había ocurrido con el general Jesús Ramírez Terrón, pero a diferencia de este último, el cuerpo de Bernal sí fue fotografiado.

La imagen fue tomada después del abatimiento del líder rebelde, y su posterior traslado para exhibir su cadáver. En ella se puede observar el cuerpo colocado en una silla, con la cabeza recostada hacia el lado derecho; es posible observar un orificio de bala en la frente. Sus manos fueron colocadas sobre sus piernas, y sus pies se encuentran casi estirados, quizá a causa del evidente *rigor mortis*. Además, el cuerpo se encuentra amarrado con la finalidad de mantenerlo sujeto en la silla. En el costado izquierdo de la foto se alcanza a observar algunos soldados del Ejército, que mantienen una postura firme sosteniendo sus rifles junto al cadáver. La toma parece enfocarse en el cuerpo sin vida de Bernal. No obstante, el hecho de estar ligeramente cargada a la izquierda delate acaso la intención del autor, o bien quizá por instrucciones recibidas haya buscado captar a los soldados en la imagen, de tal forma que se enfatizara la fuerza de la autoridad.[11]

---

11 Si bien es cierto que en 1886 ya existía en los Estados Unidos de América y en Europa la tecnología para publicar fotografías en la prensa, en México se importó hasta 1895 en la revista *El Mundo Ilustrado*, por lo que este retrato no pudo haber sido divulgado en un medio impreso. Cabe recordar que la prensa moderna se apuntaló con *El Imparcial* en 1896. Lo anterior no quiere decir que este retrato no haya circulado, pues la tecnología de obtención de un negativo que permitía reproducir múltiples copias, ya se había desarrollado de manera comercial desde

Es importante tomar en cuenta que el propósito de exhibir el cadáver de un bandido por parte de las autoridades era emitir un mensaje a manera de escarmiento, que tenía como principal cometido prevenir conductas delictivas o subversivas, a partir del temor que estos actos represivos generaban en la población, al mismo tiempo que la imagen mostraba la eficiencia de las fuerzas gubernamentales. Otro aspecto importante es que la fotografía y su reproducción técnica funcionan en este caso como herramienta que traslada la imagen a un mayor número de lugares, pues ante la imposibilidad de exhibir el cadáver en distintos espacios, la foto se torna testimonio directo que, a manera de evidencia, señala su referente real.

La siguiente imagen muestra una ilustración en la portada de la revista *La Patria Ilustrada*, publicación de corte liberal y de tendencia porfirista. Como se observa, se trata de un dibujo que toma como modelo la fotografía antes citada. El cuerpo de Heraclio Bernal se ubica en la misma posición que en la fotografía, sin embargo, sobresale la presencia de dos soldados a los costados del cadáver; en este caso, es más evidente la alusión a la autoridad que apenas se vislumbraba en la foto original y, por lo tanto, fortalece el discurso de poder y control gubernamental, representado por los militares. Es importante destacar que esta

Autor no identificado.
Cadáver de Heraclio Bernal, 1888.
Colección Fotográfica Porfirio Díaz, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana

Página 33:
Portada de la revista *La Patria Ilustrada*, 13 de febrero de 1888, año VI, núm. 7. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

finales de la década de 1850. Tenemos que considerar la posibilidad de que, al igual que las tarjetas de visita, este retrato se distribuyera entre las autoridades que buscaban tener un testimonio convincente de la muerte del famoso bandido, o bien que se haya incluso comercializado.

revista tiene fecha del 13 de febrero de 1888, poco más de un mes después de ocurrida la emboscada y captura de Bernal, y parece no ser casual que se le diera amplia difusión al abatimiento del afamado bandido, pues coincidió con un año electoral. Esto último, aunado a una mayor distribución por medio de una edición impresa, da un mayor sentido a la hipótesis general, en donde la imagen oscila entre su carácter testimonial y el uso que el gobierno hace de ella con una orientación netamente propagandística y política. De este modo, se puede afirmar que esta imagen funciona como un modelo icónico de las acciones gubernamentales, e inaugura una nueva forma de difundir el discurso porfirista por medio de estrategias visuales construidas de manera intencional.

Tras la muerte de Bernal, el régimen porfirista tuvo un mayor control de los levantamientos armados; el ejercicio de la fuerza, junto con una mayor profesionalización de los cuerpos de seguridad, ayudaron para el establecimiento de la paz. Fue así como este tipo de hechos en los que se lograba sofocar levantamientos o exterminar bandidos tuvieron muy probablemente una resonancia auspiciada por el propio gobierno, pues mostraban la capacidad del mismo para mantener el control y lo dotaban de un aura de legitimidad, principalmente ante sus críticos y opositores. ¿Pero cómo divulgar un logro plasmado en la fotografía cuando la tecnología lo limitaba? Aquí se encuentra el punto medular de la cuestión.

No se debe olvidar que la muerte de Bernal se había dado hacia comienzos de 1888, y que seguramente la noticia tuvo eco poco tiempo después de ocurrido el hecho. En ese mismo año se llevó a cabo un nuevo proceso electoral: Porfirio Díaz terminaba un periodo de gobierno y se hacían los preparativos para su primera reelección consecutiva hacia el periodo 1888-1892, de tal forma que comenzaban a resaltarse los logros del cuatrienio que finalizaba –principalmente en el ámbito económico y político–, y para que tales acciones de propaganda se consumaran de manera efectiva resultaba una prioridad continuar con la pacificación y el exterminio de bandidos. Fue así que la otrora fama nacional de Heraclio Bernal y sus hazañas como bandido pasaron a ser parte del discurso propagandístico del régimen

Año VI. México, Febrero 13 de 1868. Núm. 7

LA PATRIA ILUSTRADA

HERACLIO BERNAL.

porfirista en las vísperas de un nuevo proceso electoral. Si de algo se jactó el régimen de Díaz fue de la implantación de la paz en un país de caminos inseguros que llevaba décadas sumergido en guerra y conflictos armados. De esta manera, el caso Bernal se volvió ejemplo y moraleja del poder porfirista.

Es importante reiterar que desde antes de llegar al poder, Porfirio Díaz era consciente de los efectos que causaban las ejecuciones de sus opositores, lo que realizó desde los años de la intervención francesa, por lo que la consolidación de su régimen tuvo dos directrices paralelas: la conciliación con facciones opuestas y la construcción de una reputación de implacabilidad, recurriendo para ello a determinadas estrategias de terror y a un uso administrado de la violencia. Paul Garner lo explica de la siguiente manera:

> También cultivó, de manera deliberada, una reputación de crueldad, tanto entre los miembros de sus tropas, como en las de su enemigo. Era riguroso con los desertores, pero sobre todo con los prisioneros. Parecía seguir, con cierto disfrute, la directiva de 1862 de que los mexicanos al servicio de Maximiliano debían ser ejecutados. Su política no respondía a una sed personal de sangre, sino que reflejaba un cálculo deliberado, incluso frío, de los efectos psicológicos que el terror y el miedo ejercían en sus enemigos y sus partidarios.[12]

La muerte de Bernal pasó a ser una hazaña del régimen en su política de exterminio del bandidaje y de las tendencias a accionar una insurrección armada. Sin embargo, la caída de ese rebelde tuvo un impacto distinto en los pobladores de Sinaloa y Durango, dotando a la figura de Bernal de un aura de justiciero, particularmente cargada de heroísmo. Lo que muestra que la difusión de un hecho como la muerte de un bandido no necesariamente implica que la recepción sea de la manera como lo planeó el gobierno. De hecho, en la cultura popular la figura de Bernal detonó diversas expresiones en

---

12 Garner, Paul, *Porfirio Díaz, del héroe al dictador. Una biografía política*, México, Planeta, 2009, p. 59.

las que se enalteció su persona, las cuales iban desde novelas hasta películas y canciones.[13]

Evidentemente, la lectura e interpretación que se ha elaborado se enfoca más hacia las maniobras del régimen para inclinar la balanza a su favor, en donde sobresale el uso de la imagen como estrategia discursiva de quien ejerce el poder. La coyuntura de 1880 y la búsqueda de Díaz de su reelección son lo que en gran medida define el sentido de las imágenes de Bernal; sin embargo, múltiples perspectivas de análisis pueden canalizar un mayor significado y una lectura más precisa.

Como se puede observar, los mecanismos fueron diversos, y a pesar de haberse ejecutado acciones de violencia en contra de opositores y bandidos, difícilmente se puede hablar de una política total de terror, puesto que dichas acciones no se realizaron de forma indiscriminada hacia todos los sectores de oposición. Incluso cuando se dio un mayor establecimiento del pensamiento científico en las filas del régimen, la violencia del mismo hasta cierto punto se reguló y tipificó en un intento por entender los medios adecuados para el control de una sociedad heterogénea. Es decir, no toda la población era un peligro para la estabilidad, y no todo aquél considerado como tal recibía las penas más severas. Con la inauguración del Palacio de Lecumberri en 1900 y la adopción generalizada de un carácter científico en el pensamiento penal, las estrategias de castigo también cambiaron. Sin embargo, hacia el ocaso del régimen, las circunstancias de descontento comenzaron a despertar nuevamente, a manera de una serie de prácticas violentas y represivas en contra de los detractores del gobierno.

---

13 Según José Ascensión, la siguiente canción muestra la admiración que sentían los habitantes del occidente de México por Bernal. El mismo autor señala que ésta se debe interpretar con entonación triste y un toque fúnebre: Qué bonito era Bernal/En su caballo joyero./Él no robaba a los pobres,/Antes les daba dinero/Vuela, vuela, palomita,/Vuela, vuela, hacia el nogal/Ya están los caminos solos/Ya mataron a Bernal.//Qué bonito era Bernal/En su caballo retinto/Con su pistola en la mano/Peleando con treinta y cinco/Vuela, vuela, palomita,/Vuela, vuela, hacia el olivo/Que don Porfirio Díaz/Lo quería conocer vivo./Citada en Ascensión Reyes, José, *Heraclio Bernal (El Rayo de Sinaloa): novela de costumbres mexicanas*, México, El libro español, 1920, pp. 223-224.

En suma, el derramamiento de sangre fue para el régimen de Díaz ciertamente una vía para la estabilidad y la paz nacional, y si bien no fue la más deseada, el general y sus allegados conocían los efectos prácticos del terror y dosificaban la implementación del mismo. Quién mejor que el político Francisco Bulnes para explicar e interpretar el ejercicio de la violencia del régimen de una forma más cercana a los términos de la época:

> Conforme a las leyes horribles de la dictadura, propias de los pueblos que para existir las necesitan, el general Reyes, aunque reservándose en primer lugar su bizcocho, había hecho un gran servicio al César. Si a la población de cada aldea, de cada ciudad, de cada estado se le permitía designar libremente a sus autoridades, la dictadura quedaba volatilizada. Era indispensable un acto trágico para recordar a los habitantes de la nación que no disponían de derechos, sino de las mercedes que graciosamente goteaban de la mano imperial. El principio de autoridad personal del dueño de la nación debía salvarse sin atender al costo de sangre ni de cualquier clase de inmoralidad. La figura del general Díaz en esta escena es repugnante, sin ser contraria a las leyes de la dictadura, y merma su fealdad y mal olor de tirano el hecho de que se opuso a que el general Reyes ejerciera las atroces venganzas que con singular aliento de rencor ya tenía resueltas, y hasta abiertas las fosas destinadas a los cadáveres finamente mutilados de sus enemigos [...] El general Díaz acostumbraba medir la sangre derramada con el litro de lo indispensable [...][14]

EL ESCENARIO

Hacia finales del siglo XIX el régimen se había consolidado; la llamada *pax porfiriana* había sido implantada luego de décadas de caos político y social. Hacia el año 1900 se vislumbraba no sólo el siglo entrante, sino la marcha hacia el anhelado progreso planteado por

---

14 Bulnes, Francisco, *El verdadero Díaz y la revolución. Rectificaciones y aclaraciones a las memorias del general Porfirio Díaz,* México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2008, p. 151.

el régimen de Díaz. Si bien es cierto que se logró la pacificación del país, ello no implicó la ausencia de determinado tipo de manifestaciones que revelaban cierto malestar social. Las rebeliones indígenas y campesinas fueron una constante a lo largo del gobierno porfirista y, de igual modo, la criminalidad fue uno de los temas importantes que se buscó combatir desde el ejercicio del poder en nombre de una paz, seguridad y prosperidad nacional.

Así, el crimen y la violencia en México fueron vistos como un problema que el régimen de Díaz buscó solucionar, por lo que su control se volvió una necesidad para la estabilidad del orden social. Con el objetivo de mantener la seguridad, fue también necesario implementar nuevos mecanismos con los cuales sería ciertamente más fácil disciplinar a la sociedad. En términos foucaultianos, las tecnologías del poder serían aquéllas que posibilitarían y permitirían el control de la sociedad. Prisiones, códigos penales, estudios sobre los delincuentes, castigos, registro de sujetos por medio de fichas delictivas y fotografías, habían sido algunas de las tecnologías empleadas por el régimen para mantener la paz en la sociedad mexicana.

La fotografía tuvo un papel trascendental como instrumento para el registro, control, identificación y construcción de los sujetos criminales. Incluso, antes de la llegada de Díaz al poder, desde los años del Segundo Imperio, el uso del recurso fotográfico en los registros carcelarios ya se había implementado.[15] La tan característica verosimilitud de la imagen fotográfica permitió –al menos en un principio– tener un mayor reconocimiento de reos y criminales. Por tanto, resulta necesario analizar cómo la fotografía fue una de las tecnologías de poder usada por el régimen porfirista para el mantenimiento de la paz y el orden, así como para disciplinar a la sociedad; de igual modo, para el traslado de una retórica de control y castigo al plano visual. Es decir, no existe fotografía inocente, y es la ideología dominante la que establece –o en su defecto, pretende

---

15 Véase Aguilar Ochoa, Arturo, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, IIE-UNAM, 1996; y Debroise, Olivier, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994.

establecer– el tipo de relación de una sociedad con la imagen. En el caso que aquí compete, los marcos institucionales del régimen porfirista fueron los que establecieron determinado uso y producción de imágenes.

La violencia en la fotografía fue en constante aumento hacia los años finales del Porfiriato, y surgió como producto de varios aspectos, entre los cuales es posible destacar el rápido desarrollo de la tecnología fotográfica; paralelo a ello, la gran variedad de usos de este mismo medio dentro de las sociedades occidentales.

Bajo la idea de una «copia fiel»[16] de la realidad, la imagen fue percibida y apreciada como prueba, verdad y testimonio, lo cual trajo consigo nuevas formas de inclusión de fotografías dentro de los discursos científicos, políticos y jurídicos. Por su parte, la prensa fue el medio que ayudó a definir el nuevo rol de la fotografía y su valor como prueba documental. De igual modo, fue en el Porfiriato en donde la foto comenzó a tener una mayor circulación entre la sociedad y, por ende, adquirió una importante función dentro de la cultura visual de la época, la cual a su vez definió una nueva forma de transmitir la información, así como las acciones y el uso de este medio de representación emprendido por el régimen porfirista.

En suma, la violencia que se plasmó en la fotografía no fue fortuita ni tampoco resultado de ella, sino parte de un tenso proceso por el mantenimiento y continuidad de una paz impuesta, de manera paralela al desafío de un régimen autócrata. Así pues, la violencia retratada es burda, altamente gráfica y, en principio, busca ser «didáctica»; es decir, dar una enseñanza y ofrecerla desde una perspectiva de control del grupo en el poder. Sin embargo, en el plano fotográfico la violencia y el discurso son «volátiles»,[17] lo que

---

16 Véase Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

17 Para Norman Bryson la lectura y comprensión de una imagen que es producida para ser entendida de una forma, no garantiza que eso ocurra, incluso puede ser leída en un sentido opuesto al pretendido. Por ejemplo, castigo y obediencia era igual a represión; es una interpretación que dependerá de los códigos de lectura y los referentes ideológicos o culturales del espectador. Véase Bryson, Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

quiere decir que puede ser leída de distintas formas; se caracteriza, asimismo, por la polisemia de su contenido y bien puede generar tanto empatía como rechazo. Debido a esto último, resulta necesario dialogar con la imagen, entenderla desde el lugar de un sujeto histórico situado en un espacio cronológico posterior y ubicarla dentro de su circunstancia.

Si se parte del supuesto que la imagen fungió como una herramienta de control y disuasión, resulta necesario analizar en qué medida la foto se incluye en un discurso de castigo legítimo y, por ende, puede definirse como un tipo de «aleccionamiento visual» para los sujetos espectadores. En otras palabras, la muerte, el dolor y el miedo son elementos que buscan prevenir el comportamiento subversivo en determinados grupos, de modo que dichos elementos se incluyen en las fotografías, pues así se facilita la difusión y fuerza del mensaje.

Por su parte, el historiador del arte Ernst Gombrich conceptualiza metafóricamente lo anterior como «Biblioteca mental»; es decir, los elementos psicológicos y culturales con los que cada individuo realiza la interpretación de imágenes. Las ideas de ambos autores ayudan a no establecer una sola visión estática de las fotografías. Contrario a la generación de un problema, enriquecen las lecturas de la imagen. Justo en la tensión de esas variables de lectura e interpretación es en donde históricamente se intentará establecer un punto de referencia por medio de un diálogo con la imagen. Véase Gombrich, Ernst H., *La imagen y el ojo: Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2000.

SIN PERDÓN NI MISERICORDIA: EL CASO DE JESÚS NEGRETE, «EL TIGRE DE SANTA JULIA»

Primeramente, se está frente al retrato de Jesús Negrete, mejor conocido como «El Tigre de Santa Julia», quien debido a sus famosos crímenes fue un conocido bandido hacia la última década del Porfiriato.

En la imagen es posible apreciar a Negrete usando una chaqueta corta, pantalón oscuro y sombrero. No parece ser alguien peligroso; su vestimenta es de uso común e incluso posee relativa elegancia respecto a la vestimenta de la clase baja, capa social a la que pertenecía. Fue fotografiado de perfil tres cuartos, tomando en cuenta el canon retratístico de la época. Su rostro es serio y relajado, no muestra inquietud alguna. Es muy probable que fuera fotografiado a petición de él mismo, ya que para esta época el retrato era uno de los géneros más populares entre la población, y todo aquél con la posibilidad económica de hacerse una efigie lo hacía como una manera de visualizarse y ubicarse socialmente. El retrato fue, ante todo, una cuestión de estatus social. La imagen se encuentra fechada hacia 1905, un año antes de la aprehensión del bandido. Hemos decidido utilizar esta foto de Negrete para contrastarla con una imagen posterior a su detención, para con ello demostrar cómo, a través de dos retratos, es posible entender el castigo a un criminal y la manera como se trató el caso en la prensa de tendencia oficialista, tal como sucedió en *El Imparcial*.

Archivo Casasola. Jesús Negrete, «El Tigre de Santa Julia», ciudad de México, ca. 1905.
© 70308 Conaculta.INAH.SINAFO.FN.México

En un segundo retrato, publicado en *El Imparcial* en 1908, se observa el rostro de un hombre. Su mirada, pese a la dificultad que presenta la toma, denota cierta angustia y preocupación –o por lo menos eso destaca el reportaje. ¿Qué puede interferir en la tranquilidad de un individuo retratado? Puede ser la misma presencia de la cámara que inquieta a cualquiera que se ubique enfrente con la agresiva mirada de la lente. Ciertamente hay incomodidad en su rostro, pues sin duda no es posible pensar que el acto fotográfico que produjo este retrato haya sido un evento de confort. Es como si el espectador se encontrara ante un individuo forzado a colocarse ante la cámara y como si, por lo tanto, se tratara de un hombre sin libertad.

No es necesario que la violencia muestre cuerpos ensangrentados, golpeados o mutilados. Lo interesante de esta imagen es la violencia sugerida.

En comparación con el primero, este retrato muestra al individuo de frente. Un rasgo fundamental es que el cabello de Negrete ha sido cortado a rape, probablemente esto respondió a necesidades de higiene dentro de las cárceles, ya que de esta manera se evitaba la proliferación de parásitos entre los reclusos. Sin embargo, bien se le puede dar otra lectura, pues se trata de una posible «desnudez» ejercida sobre el sujeto, que junto con el retrato de frente hecho en primer plano, no busca otorgar una posición social, sino funcionar a manera de registro y reconocimiento del retratado[1]. El cuerpo de Negrete se ha vuelto el objeto

Retrato de Jesús Negrete, «El Tigre de Santa Julia», publicado en la portada de *El Imparcial*, 14 junio de 1908, núm. 4275. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

1 Un retrato similar a éste acompañó el artículo titulado «Fue negado el indulto al ‹Tigre de Santa Julia›», publicado en *El Imparcial*, el 20 de diciembre de 1910.

en donde el poder se ejerce, lo controla y lo recorta hasta enmarcarlo,[2] una agresividad paralela al «golpe fotográfico».[3]

El juicio de Negrete fue uno de los más sonados de finales del Porfiriato, pues aunado a la gran cantidad de fechorías que le fueron atribuidas, su escape de la cárcel de Belén le ganó una amplia popularidad entre la población. Se le imputaban cargos por robo con asalto a la Hacienda de Aragón, así como al Molino de Valdés; por lesiones al gendarme Rafael Bejarano y aquéllas proferidas al rural José Álvarez; el homicidio de Marcelino Molina, el del gendarme Arnulfo Sánchez, el de Lauro Frías, el de Leonardo Enríquez y el del rural Regino Aguilar. Asimismo, tenía una reputación bien conocida por haber escapado a varios intentos de captura en redadas policiacas. Tal como lo indican las siguientes líneas de *El Imparcial*: «La situación de Negrete, en efecto, bajo el punto de vista de su responsabilidad criminal, era bien desfavorable. La opinión pública lo presentaba como el tipo del más temible delincuente, y por su parte la sociedad, representada por el Agente del Ministerio Público, pedía para él nada menos que cinco veces la pena de muerte».[4]

En este fragmento es posible entender la manera en que se presentaba a Negrete: al tiempo que se le define como temible delincuente,

---

2 En los cuerpos retratados siempre se ejerce un tipo de poder. No podemos definirlo como algo bueno o malo, sino como la manera en que el sujeto se construye en la imagen, y la que determina cómo es entendido y observado el retratado. Véase «Los cuerpos dóciles» de Michel Foucault en *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo xxi, 2009.
Al respecto, John Tagg menciona lo siguiente: «Los cuerpos –trabajadores, vagabundos, criminales, pacientes, locos, pobres, razas colonizadas– son fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a la mirada sin respuesta posible; iluminados, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos. Cada dispositivo es el trazo de un poder sin palabras, duplicado en innumerables imágenes, cada vez que el fotógrafo prepara una toma, en la celda de una comisaría, una prisión, una misión, un hospital, un manicomio o una escuela». Tagg, John, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 86.

3 El golpe fotográfico es un concepto propuesto por Philippe Dubois, quien por medio de éste busca explicar la capacidad de la foto para extraer un «fragmento de la realidad pasada»; se trata de un golpe que corta el tiempo y el espacio, dado el mismo carácter mimético del medio fotográfico. Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1999.

4 Nota sin autor identificado, acreditada a El enviado especial, «El Tigre de Santa Julia fue sentenciado a la pena capital», *El Imparcial*, 14 de junio de 1908, núm. 4275.

EL IMPARCIAL

Cinematógrafo de la Vida

El Agua Está Más Pura

El Gobierno Mexicano Envía a los Mineros de Cananea

El Gobierno Mexicano Envía al Ingeniero Gadd

EL "DOCTOR DE SANTA JUANA" FUE SENTENCIADO A LA PENA CAPITAL

El Padre que Vendió a su Hija

Los Peregrinos no Llegarán Más

se indica cómo debe ser interpretado su retrato; es decir, como el de un individuo castigado y privado de su libertad por razones de justicia. Es necesario señalar que una imagen debe ser situada dentro de su medio de circulación (si es que ésta se incluyó en alguno). En este caso, el periódico encargado de publicarla fue *El Imparcial*, junto con una crónica en donde se describía el proceso judicial del mencionado delincuente.

Es evidente cómo al presentarse en primera plana y ocupar un lugar central en la página, a la imagen se le otorgaba la función de destacar la nota. Ahora bien, es indispensable señalar que la amplia circulación de *El Imparcial*, a diferencia de otros periódicos, lo convirtió en un excelente medio difusor de la visión del régimen respecto a la sociedad que gobernaba. *El Imparcial* (1896-1914) fue, ante todo, un medio que filtraba la información a conveniencia del mismo régimen, enaltecía las acciones llevadas a cabo por Díaz, al tiempo que popularizaba negativamente a una parte de la sociedad mediante este tipo de notas sobre el crimen y el desorden social. De igual modo, en su momento fue un medio privilegiado, pues gracias al subsidio recibido por parte del régimen pudo contar con tecnología más avanzada para la época,[5] lo que le permitió publicar fotografías y alcanzar un tiraje de hasta cien mil ejemplares. Fue el primer periódico en hacer de lo fotográfico una parte fundamental de su contenido. En este sentido, John Mraz menciona lo siguiente:

> Diseñado para dar prioridad a lo ocular, *El Imparcial* fue originalmente subtitulado «Diario ilustrado de la mañana» [...] Así, sus páginas estuvieron llenas de noticias de desastres, choques de trenes, accidentes de tranvías, fuegos, robos, homicidios, suicidios y asaltos que sembraban miedo

5 *El Imparcial* contó con las primeras rotativas de gran tiraje en el país que le permitieron obtener una mejor calidad de impresión y disminuir los costos de producción. Utilizó también la impresión de medio tono para reproducir fotografías no sólo en blanco y negro, sino en tonos grises, con una mayor nitidez. Véase *A World History of Photography* de Naomi Rosenblum, New York, Abbeville, 1989; y *El Imparcial: primer periódico moderno de México* de Clara Guadalupe García, México, Centro de Estudios Históricos del Porfiriato, A.C., 2003.

a través de «noticias» que demostraban que el país necesitaba la mano firme de un dictador.[6]

De la misma manera, John Mraz refrenda una premisa fundamental hasta aquí sugerida, al indicar que el miedo presentado en las notas de *El Imparcial* tenía la función de legitimar la presencia de Díaz y su estricta manera de gobernar; es así que, siguiendo ese razonamiento, Jesús Negrete formaba parte de ese bajo mundo lleno de peligros que acechaban a la sociedad, mientras que el gobierno fungía como su contraparte.

En los años siguientes a la aprehensión de Negrete se realizó un seguimiento de su proceso penal y sus años de reclusión en la penitenciaría de Lecumberri por medio de la prensa. La captura de tan conocido delincuente fue uno de los logros del régimen que más fueron destacados por *El Imparcial*. Lo más sonado del caso fue tratado en la prensa con una posición muy moral y con un sentido de lección respecto al comportamiento criminal. Exhibir el retrato de Negrete pudo tratarse tanto de una estrategia para mostrar la eficacia del aparato policiaco porfirista, como de una manera de hacer visible la condición del condenado mediante la exhibición de su rostro. Así pues, esta imagen hacía pública la identidad del personaje, aspecto seguramente importante, pues facilitaría la ubicación del condenado en caso de que lograra escapar.

Resulta necesario señalar que la captura de Negrete no fue tratada de manera homogénea en la prensa. Mientras que *El Imparcial* y la *Gaceta de policía* destacaron la labor de los cuerpos policiacos en la captura del afamado delincuente, *El País* se enfocó en la pérdida de valores familiares que generaban este tipo de comportamientos en los individuos. Un caso particular es la imprenta de Vanegas

---

6 Mraz, John, *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, p. 25. Sin duda resulta debatible la visión de Díaz como dictador; sin embargo, estoy de acuerdo con la idea de Mraz respecto a la finalidad del periódico como medio informativo y a sus contenidos como difusores del miedo. De igual modo, considerarlo como un medio masivo sólo es posible en relación con su tiraje: por 1908 alcanzó los cien mil ejemplares. Otro aspecto importante sería analizar el público lector, pero esto se aleja de las intenciones de este trabajo.

Arroyo, pues en sus gacetas callejeras hacía énfasis en el tiempo que Negrete estuvo prófugo de la justicia, mostrando así la ineficacia de los cuerpos policiacos porfiristas.[7]

La leyenda: «El señor presidente negó el indulto a J. De Jesús Negrete»[8] aparece al inicio del expediente de Jesús Negrete. En estos documentos se subraya la regeneración moral del condenado, mediante la cual se buscaba obtener el indulto directamente del presidente Díaz. No obstante, hacia el año de 1910, y con la inestabilidad política y social en el país, el régimen se tornó más estricto, y los actos de perdón y benevolencia hacia los sujetos considerados como inclinados a alterar el orden y la seguridad fueron muy limitados. En este sentido, el indulto mostraba flexibilidad mientras que el castigo resultaba ejemplar, lo cual era más viable para el mantenimiento del orden.

Ahora se da paso al terreno de la mirada, porque la mirada y el juego de observar y sentirse observado también incluyen un determinado acto de violencia. El retrato de Negrete, publicado en *El Imparcial*, establece un «contacto» con la muerte, porque se observa a alguien que, es sabido, ya no está, alguien que fue condenado a morir. Se trata de un diálogo con la ausencia, una mirada a la sensación de condena; y aunque no se la experimente como tal, es posible acercarse a ésta. Al observar el retrato, el espectador se hace partícipe de un acto: el acto disciplinario que recae sobre un individuo, ya que observa un cuerpo recortado, definido sólo a través del rostro. Negrete no deseaba morir, en su regeneración como individuo buscaba el indulto, el perdón de sus culpas; la intranquilidad en su mirada es parte de un sentimiento que no es ajeno al ser humano. Como espectadores de un condenado, nos acercamos a una historia personal, hecha pública a través de la vigilancia y el sentido de orden de un gobierno autócrata, como lo fue el de Porfirio Díaz. En realidad, sólo se percibe un fragmento de esa his-

---

7 Speckman Guerra, Elisa, «I was a man of pleasure, I can't deny: Histories of José de Jesús Negrete *The Tiger of Santa Julia*» en *True Stories of Crime in Modern Mexico*, Pablo Piccato y Robert Buffington (eds.), New Mexico, University of New Mexico Press, 2009, p. 71.

8 Archivo General de la Nación de México, GD117, Secretaría de Justicia, reos, caja 739, año 1910, expediente 5477, foja 2.

toria personal. Resulta imposible entender el papel del sufrimiento de este individuo, pero lo que sí es posible saber es lo que ocurrió, o al menos así deseaba exponerse en los medios, pues el dolor del encierro y la condena llevan consigo un mensaje moral, en donde todo aquél que se incline a cometer actos delictivos, pagará por ello, sufriendo las consecuencias. En este sentido, el caso de Negrete se vuelve un ejemplo de la eficiencia y rigor del régimen porfirista.

El historiador Javier Moscoso menciona el papel del espectador frente al dolor en el siguiente fragmento:

> En el drama del dolor, el espectador tiene también un papel, y no pequeño. Aun cuando asumimos con demasiada celeridad la imposibilidad de compartir experiencias sensoriales, no hay escena de padecimiento que resulte indiferente. Por el contrario, sólo a través de sensaciones interpuestas podemos reaccionar ante la brutalidad y la barbarie. Los sentimientos de compasión, de impotencia, de indignación, de vergüenza o de lubricidad que acompañan al dolor de otros provienen siempre de emociones presentidas. En la base de la mirada humanitaria y de la conciencia filantrópica, la simpatía hacia el sufrimiento ajeno configura nuestra experiencia del daño [...] Cualquiera que sea su naturaleza o la manera en que se manifieste, no hay forma humana de enfrentarse a la experiencia del daño que no sea a través de la mirada del espectador [...] La implicación más obvia de esta circunstancia teatral, por la que la víctima no sólo siente dolor, sino que también se siente observada, es que obliga a concluir que allí donde no hay observador, el dolor no puede considerarse humano.[9]

La condena de Negrete se llevó a cabo hacia finales de 1910, bajo el marco de los inicios de la movilización anti-reeleccionista. El descontento social y político ocasionó que el régimen de Díaz se tornara más

---

9 Moscoso, Javier, *Historia cultural del dolor,* México, Taurus, Santillana, 2011, pp. 85-86.
La mirada del espectador se encuentra históricamente definida, por lo que el acercamiento al segundo retrato de Negrete fue a través de la complicidad del juego de miradas, decisión arbitraria, quizá, pero el dolor humano lo he tomado como punto de partida, y no como algo históricamente igual, sino como sensaciones humanas semejantes, que, cabe decir, también contienen su propia historicidad, la cual rebasa los límites de este trabajo.

SI ASI ESTA MANDADO QUE SE HAGA...!
"EL TIGRE DE SANTA JULIA"
VA EN CAMINO DEL PATIBULO
HOY ENTRARA EN LA CAPILLA, Y EN ESA ANTESALA DE LA MUERTE
PASARA LAS VEINTICUATRO HORAS MAS AMGS-
TIOSAS DE SU VIDA

Secuencia de viñetas publicada en la portada de *El Imparcial*, 21 de diciembre de 1910, núm. 6107. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

estricto, situación que se venía desarrollando muy probablemente desde las huelgas de Cananea y Río Blanco (1906 y 1907, respectivamente).[10] Por lo tanto, es posible que la condena y ejecución de la pena capital a un conocido delincuente funcionara a manera de lección proporcionada por el gobierno, con miras a disuadir posibles actos de subversión que, sin embargo, ya se venían realizando, principalmente por grupos anti-reeleccionistas y también por grupos políticos con ideologías distintas, como el Partido Liberal Mexicano.

La pena de muerte de Negrete se realizó con un seguimiento muy marcado a través de la prensa, particularmente de *El Imparcial*, que fue el encargado de mostrar los detalles de la ejecución. Así, es posible observar esto en su edición especial, que si bien no contiene fotografías, sí ilustra con dibujos cómo fue realizado el acto.

En primer lugar, aparece el reportaje en donde se muestra la orden de ejecutar la pena capital contra Negrete, posterior a la negación del indulto por parte de Díaz. Es interesante la manera en que se parafrasea un relato del

Páginas 51 y 53:
Portadas de las ediciones matutina y extra de *El Imparcial*, 22 de diciembre de 1910, núm. 6108. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP

10 Elisa Speckman sugiere que la captura de Negrete, pero principalmente su fusilamiento, tuvieron un trasfondo político, y no se puede menos que coincidir con esta idea: «Condenado por el jurado popular a cinco penas de muerte, fue recluido en Lecumberri en espera de su ejecución. Se convirtió en un prisionero modelo y aprendió a leer y escribir. Todo indicaba que sería merecedor del indulto por parte de Porfirio Díaz, pero fue fusilado el 22 de diciembre de 1910, un mes después de haber estallado el movimiento revolucionario y quizá, justamente, por el endurecimiento de las autoridades frente al alzamiento». Speckman Guerra, Elisa, *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia, (Ciudad de México: 1872-1910)*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, IIH-UNAM, 2002, p. 177.

"LA NUEVA TOLUCA"
LA MEJOR POMADA DEL MUNDO

EL IMPARCIAL

DIARIO DE LA MAÑANA

"CREME FLORENE"

LAS ULTIMAS HORAS DE VIDA DE UN GRAN CULPABLE

YO NO FIRMO MI MUERTE, DIJO CUANDO SE LE NOTIFICO QUE HABIA QUE FIRMAR EL ACTA DE SU ENTREGA AL GOBERNADOR DEL DISTRITO

EL SR. CORONEL GARCIA GUELLAR TOMARA EL MANDO DEL 6º BATALLON

SALIO DE CHURUBUSCO LA COLUMNA GORDILLO-ESCUDERO PARA EL CAMPO DE OPERACIONES

QUEDA COMO JEFE ACCIDENTAL DEL ESTADO MAYOR DEL SR. PRESIDENTE EL TTE. CORONEL HUMBERTO DIAZ

MAS NOTICIAS DE CUERNAVACA EN LA SEGUNDA PLANA

BUSQUESE A LAS 7 DE LA MANANA LA SEGUNDA EDICION CON DETALLES COMPLETOS DEL FUSILAMIENTO

éxodo bíblico: «Si así está mandado que se haga...!». Esto es importante pues permite, asimismo, ver cómo una orden del presidente Díaz equivalía a su realización, sin que mediara pretexto alguno. De igual modo, destaca su confesión con el sacerdote Villalain y el comienzo de sus últimas horas, sin duda las más angustiosas. Cabe considerar que esto tiene la función de difundir una idea de pensar, en torno a lo que está por ocurrir, vinculada al castigo, nuevamente ejemplar.

En la portada del día siguiente es posible observar el amplio seguimiento y exposición de la condena de Negrete: «Las últimas horas de vida de un gran culpable», que es cómo se construye en la prensa la identidad de este criminal. A la frase: «Yo no firmo mi muerte», habría que agregar la pregunta: ¿acaso había elección? La contradicción del sistema penitenciario mexicano fue parte de las últimas estrategias del régimen para mostrar que aún tenía la capacidad para controlar a la sociedad. Un elemento interesante en esta misma portada es el anuncio en la parte inferior, donde se informa que habrá una edición especial con todos los detalles del fusilamiento.

Finalmente, en la tercera entrega de esta edición especial se muestra en primera plana una imagen en donde es posible observar a Negrete frente al paredón. De cara a él se ubica el pelotón de fusilamiento; a la izquierda, el hombre que da la señal para la realización del disparo. El objeto de esta ilustración es claro: visualizar el acto de castigo de un reconocido criminal.

El ajusticiamiento de un criminal tuvo un determinado uso: el control y castigo no sólo definieron la muerte de Negrete, sino la manera en que ésta debía entenderse, distribuirse y observarse. Asimismo, cabe considerar una función más en este caso: la difusión de una imagen de implacabilidad del régimen. En este sentido, el diálogo con el retrato de Jesús Negrete resulta ser una interacción con el pasado. En gran medida eso es precisamente la fotografía: una intersección entre la vida y la muerte. En realidad se dialoga con una ausencia; y bien se podría afirmar que el individuo existe en el mundo a partir de las imágenes que arroja de sí mismo, y acaso sólo cuando éste queda plasmado en imágenes es que la muerte y la ausencia han verdaderamente ocurrido.

"TOLUCA"
LA MAS POPULAR

EL IMPARCIAL

DIARIO DE LA MAÑANA

"CREME FLORIDINE"

¡LAS SEIS Y VEINTISIETE DE LA MAÑANA JESUS NEGRETE PAGO EN EL PATIBULO TODOS SUS CRIMENES

UN SILENCIO DE MUERTE LO RODEO EN EL TRANSCURSO DE LA ULTIMA NOCHE DE SU VIDA

LLEGO AL CADALSO SIN DEJAR DE UN MOMENTO LA MASCARA DE INDIFERENCIA CON QUE DURANTE LAS HORAS DE CAPILLA, HA ENCUBIERTO SU SEMBLANTE Y DIRIGIENDO CURIOSAS MIRADAS A CUANTO LE RODEABA, COMO DESEOSO DE LLEVARSE UNA POSTRERA IMPRESION

UNA ANTIGUA ESTRATEGIA REAPARECE: LA INSENSIBILIDAD Y EL COMERCIO DE LA MUERTE

Si bien el régimen de Díaz destacó el combate contra criminales y bandidos, a lo largo de todo el Porfiriato hubo numerosos casos de delincuentes que seguían operando en diversos estados del país. Como antecedente particular presentamos el caso de Heraclio Bernal como uno de los más sonados, debido a su fama y a que fue asesinado a manos del Ejército, y posteriormente, retratado su cadáver. Por su parte, el caso de Enrique Chávez muestra que tras la inestabilidad política, social y económica hacia los años finales del régimen, nuevamente fue necesario mostrar que los intereses de los inversionistas se encontraban a salvo de los bandidos.

La imagen que a continuación presentamos muestra el cadáver del bandido Enrique Chávez, quien al igual que Heraclio Bernal operó en el occidente de México, particularmente en el estado de Nayarit. El cuerpo del bandido se puede observar hasta el abdomen, sus ropas poseen diversas manchas de sangre, al igual que su rostro, el cual muestra huellas de violencia: golpes y moretones. El cuerpo se encuentra recargado en un soporte. La imagen fue impresa en un formato ovalado y el nombre del bandido escrito a mano en la parte inferior de ésta. Resulta interesante esto último, pues este tipo de formato de impresión habla de otra forma de circulación de la fotografía, la cual, cabe señalar, no fue publicada en ningún periódico, pero sí fue enviada a Porfirio Díaz junto con otras dos imágenes.

En una segunda fotografía se expone el cuerpo de frente, recargado sobre una parihuela improvisada con unas tablas de madera, ligeramente inclinado hacia atrás. La camisa fue levantada, quizá con el propósito de mostrar las heridas de bala, al igual que el pantalón, remangado. La posición del cuerpo es poco natural, pues debido al *rigor mortis* los músculos comenzaban a entrar en estado de rigidez e inflexibilidad. Al fondo se observan varios individuos de origen campesino, hombres, mujeres y niños, que seguramente se acercaron a presenciar el cadáver del bandido.

En otra imagen se puede notar la gran cantidad de gente que se dio cita para observar el cadáver del abatido Enrique Chávez. Un aspecto que resulta sumamente interesante es que pareciera que las tres fotografías intentan mostrar, en primer lugar, al bandido asesinado y, en segundo, la resonancia social que causaba este tipo de ejecuciones. Sorprende también que el cadáver haya sido exhibido en la vía pública, pues este gesto buscaba hacer del castigo y, en este caso, de la muerte, un acto ejemplar para los pobladores. Otro aspecto que llama la atención es que nuevamente el occidente del país haya sido testigo de este tipo de prácticas. Sin embargo, el asesinato de Heraclio Bernal (1888) y la exposición de su cadáver, tanto en público como en la prensa, resultó ser una estrategia que no garantizó la aparición de nuevos bandidos, por lo que nuevamente se recurrió a la exhibición de sus cuerpos. Otro punto importante es que las imágenes fueron enviadas por el propio autor, de nombre Cruz Trejo, directamente a Porfirio Díaz, lo cual lleva a la reflexión sobre la posible trascendencia del hecho y el aún presente fenómeno del bandidaje. De igual manera, resalta el hecho de que este tipo de imágenes también funcionaban como pruebas de la labor realizada por las autoridades de Nayarit, en el sentido de «entregar resultados contundentes» al presidente.

Además, al igual que el caso de Heraclio Bernal, si bien la muerte y retrato fueron usados por el gobierno para prevenir el incremento del mencionado fenómeno, surgió una especie de culto hacia este personaje, que lejos de condenarlo lo transformó en una suerte de héroe popular, rodeado de míticas hazañas en contra de propie-

tarios y autoridades. De este modo, la imagen que en un principio definió el discurso de poder, tuvo una lectura diferente por parte de otros sectores sociales.

Sin embargo, la anterior estrategia de Díaz, que pareció funcionar muy bien hacia la década de 1880, reapareció en el Porfiriato tardío, lo cual habla del conocimiento que tenían las autoridades acerca de la función principal que se realizaba con la divulgación y exhibición de cadáveres de bandidos, así como de las fotografías que de ellos se hacían. El sufrimiento, la crueldad, el dolor y la brutalidad que se encuentran de fondo en estas imágenes tienen como fin generar miedo entre los espectadores y, al mismo tiempo, dotar a las autoridades de un aura de eficiencia, y mejorar, así, su reputación respecto al desempeño en los asuntos de seguridad para, de este modo, seguir garantizando la participación de los inversionistas.

Con todo, y del mismo modo que las fotos de Heraclio Bernal, es muy peculiar el caso de estas imágenes, pues, hasta donde se sabe, fueron producidas en grandes

Cruz G. Trejo e hijo. Cadáver de Enrique Chávez, Tepic, Nayarit, 1907. Tarjeta postal de la Colección Fotográfica Porfirio Díaz, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana

Cruz G. Trejo e hijo. Cadáver de Enrique Chávez, Tepic, Nayarit, 1907. Tarjeta postal de la Colección Fotográfica Porfirio Díaz, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana

cantidades con el fin de ser comercializadas debido al creciente interés de la sociedad en el coleccionismo de este tipo de fotografías:

> Dentro de la Colección Porfirio Díaz se encuentran estas y otras fotografías cuyo tema principal fue la exhibición de cadáveres de bandoleros después de haber sido fusilados o haber muerto en combate contra las fuerzas del régimen, tal es el caso de cuatro fotografías realizadas por Cruz Trejo e hijos, de Tepic, en donde se muestran algunas escenas del cuerpo y la presentación al público del bandido Enrique Chávez que también fue reproducida y vendida. Este tipo de fotos en las que se presentan hechos militares importantes o se muestran cadáveres de bandoleros famosos fue haciéndose tan común y popular en el Porfiriato, que la gente las compraba y coleccionaba, las incluía en sus álbumes, y quizá de tanto verlas se insensibilizaba ante la realidad que representaban. Las fotografías de escenas militares llegaron a tener gran popularidad y éxito durante la Revolución.[1]

Estas líneas de Teresa Matabuena abren la pauta hacia nuevas reflexiones; en primer lugar, dejan ver que el comercio de imágenes con violencia incluida fue un fenómeno cada vez más común en el Porfiriato y, por lo tanto, hacían de ellas un objeto de consumo; en segundo lugar, el hecho de que fueran enviadas por el mismo Cruz Trejo a Porfirio Díaz, probablemente se haya tratado de un intento por ganar una buena reputación como fotógrafo y,

1 Matabuena, María Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 92.

de alguna manera, promocionar su trabajo. Por último, la insensibilidad ante la realidad representada en estas imágenes por parte de la población restaba importancia a los usos y estrategias que el régimen y sus instituciones pudieran hacer de estas fotografías.

De igual manera, el comercio de este tipo de imágenes –inaugurado en el Porfiriato– tendría su momento más álgido con la llegada de la Revolución, al grado que fotografías de los combates entre revolucionarios y fuerzas federales, de cadáveres y destrozos, se convirtieron en una valiosa mercancía tanto en México como en los Estados Unidos, principalmente en los estados fronterizos de ambos países, en donde el comercio de postales con imágenes de este tipo se produjo en grandes cantidades.[2]

Cruz G. Trejo e hijo. Aglomeración de gente viendo el cadáver de Enrique Chávez, Tepic, Nayarit, 1907. Tarjeta postal de la Colección Fotográfica Porfirio Díaz, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana

2 Vanderwood, Paul y Frank N. Samponaro, *Los rostros de la batalla. Furia en la frontera México-Estados Unidos, 1910-1917*, México, Conaculta, Grijalbo, pp. 25-26.

DERRAMAR LA SANGRE MALA: LOS ASESINOS DE TOMÁS MORALES

Muerte: cesación irreparable de la vida.[1]

A continuación se busca un acercamiento con la muerte como parte de una retórica de castigo que se hace visible. De esta manera, será necesario entrar al ser humano por elementos innatos, como lo son el miedo y el dolor; pero principalmente, realizar un acercamiento no sólo como lo haría un espectador de la foto, sino como sujeto histórico que participa en un intento por entender y leer un acto plasmado en la fotografía.

> [...] mañana paso al frente del pelotón; mañana, siempre una calavera anda escondida en la esquina de mañana [...] ¿Va a haber tiempo para el arrepentimiento?, ni que me regalaran la vida de nuevo para arrepentirse de cada cosa; pero, ¡ay venganza que te tomas, muerte calaca, por andar uno creyendo que eres distinta de la vida! Tú eres todo, la vida te invade, te hiere. No es más que una excepción de la muerte. Ahí vamos dando tumbos, que dizque vamos a ser héroes, para acabar pensando ¿qué se siente cuando una bala de plomo, y luego otra, y otra más, se te clavan en la barriga y en el pecho, qué carajos se siente? ¿Vas a darte cuenta de tu propia sangre regada, de los ojos que dicen se te paran como cebollas? ¿Vas a saber cuándo se acerca otro hombre a darte el tiro de gracia, en la mera nuca, y tú ya no puedes hablar y pedir piedad? Ya la agotamos, la piedad, Diosito santo, ya

---

1 Diccionario de la Real Academia Española [En línea] en http://lema.rae.es/drae/?val=muerte [Consulta: 24 mayo de 2012].

la agotamos nosotros, ¿cómo vamos a pedírtela a ti? Tengo miedo, Diosito santo, tengo puro miedo... y tú no vas a morir conmigo; ¡no quiero hablarle de mi muerte a los que no van a morir conmigo! Quiero contársela a mis camaradas, para que callemos juntos y muramos juntos, juntos, juntos. Se dejan cosas, cosas sin hacer... eso es la muerte [...] [2]

Se ha recurrido a la cita de Fuentes, no tanto como una manera cómoda de relatar un fusilamiento, sino como un pretexto para reflexionar sobre una acción particular en la historia, una acción de castigo; en el caso específico de la imagen que vamos a analizar, podría afirmarse que dicha descripción funciona para poder acercarse a ella y entenderla, más que para explicarla. Por lo tanto, hablar de un fusilamiento que ocurrió es hablar de la muerte; de la muerte como un castigo, como lección, como la culminación del fin «correcto» y legítimo de la reducción de un criminal, de dar una identidad a los condenados y, al mismo tiempo, quizá también de disuadir a otros de optar por la vía delictiva. Porque ante todo, ese es el sentido del castigo: servir de paradigma para una comunidad o sociedad.[3] En el caso específico que aquí se analiza, es a través de la foto que se difunde tanto lo ejemplar como la disuasión del acto. Hay una lección y escarmiento en el cuerpo de los condenados y ello se transmite y experimenta por medio de la fotografía.

De igual forma, las palabras de Fuentes le dan voz al condenado, intentan exhibir qué sucede al interior del pensamiento de alguien que está a punto de morir al ser pasado por las armas, y obliga al siguiente cuestionamiento: ¿por qué iban a ser fusilados?, y lo que es más, ¿por qué fue fotografiado este fusilamiento?, y ¿en dónde circuló esta fotografía, si es que lo hizo?

Del mismo modo, el discurso interior acerca de la angustia y el sufrimiento, tan bien relatado en el fragmento de Fuentes, sirve

---

2 Fuentes, Carlos, *La región más transparente,* México, FCE, 2006, pp. 92-93.

3 Speckman Guerra, Elisa, *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia, (Ciudad de México: 1872-1910)*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, IIH-UNAM, 2002, p. 54.

para realizar una aproximación a la siguiente fotografía. Frente a ella no se considera únicamente útil el colocarse como espectador de la violencia, sino como sujeto partícipe de la misma, pues en cierto sentido presenciar una imagen es entablar un diálogo con ésta.

En la imagen que a continuación presentamos, se observan tres individuos, los tres de origen campesino, su vestimenta los delata. Todos ellos están de pie, uno tiene los ojos tapados con una venda de color blanco. Se encuentran dando la espalda a una construcción, al lado de ellos se ubica un individuo más, que se distingue por su uniforme de gendarme y mantiene el brazo en alto, con el que levanta una espada. Frente a los tres hombres campesinos, emplazados, seis individuos pertenecientes a la policía rural porfirista apuntan sus rifles contra los tres condenados. Al fondo del lado izquierdo, es posible apreciar a un hombre vestido de negro, contemplando aquello que ocurre y, más atrás, se ve un rural que monta a caballo. La luz se distribuye en cada elemento de la fotografía, y proviene del lado izquierdo de la imagen, pues proyecta la sombra de los rurales y los sentenciados hacia el lado derecho de la foto; muy probablemente se trate de un amanecer, pues las ejecuciones solían realizarse a tempranas horas de la mañana.

En esta fotografía el espectador tiende a dirigir la mirada hacia los tres individuos de blanco, es decir, irónicamente es casi como si los rifles dirigieran las balas, la mirada del espectador y la del propio fotógrafo. La imagen se encuentra depositada en el Fondo Casasola del Sistema Nacional de Fototecas, y la información con que se conserva, indica una fecha precisa: 28 de abril de 1909, con el título: «Ejecución de los asesinos de Tomás Morales por tropas rurales».

Estos datos brindan pistas sobre el porqué de esta imagen y, por ende, explica parte del fusilamiento, es decir, los tres campesinos son delincuentes, asesinos castigados. Con esta simple información es posible conocer desde un primer momento por qué serán ejecutados los tres individuos. La fotografía permite la visualización de ese acto, lo congela y al mismo tiempo también lo señala; da testimonio de ese hecho y, sin embargo, va aún más lejos, pues lo explica y lo narra. En la imagen se sabe que el disparo es casi inminente,

el espectador lo espera, pero también, hasta cierto punto, busca su causa y su conclusión.

Desde la postura de Roland Barthes se puede encontrar en la fotografía una relación con la muerte, principalmente porque si hay algo que muestra la fotografía es la ausencia de ese *algo*, del pasado y de aquello que fue retratado. Sin embargo, también es de considerar que la fotografía implica una resistencia a la muerte, se percibe aquello que *no está* y se considera presente, solamente estático, simplemente *se ve que ocurre*. La fotografía señala lo que va a morir o, en este caso, lo que ya falleció. Toda foto es en cierto modo una fisura o rasguño de lo que se suele llamar *realidad*, una grieta de la vida:

> Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose (*aoristo*), la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia [...] Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.[4]

En el caso de esta fotografía la muerte anunciada es más que evidente; se sabe que para el momento en que fue capturada estos sujetos estaban condenados a morir. Hay entonces una dualidad que retroalimenta el sentido de la fotografía: el disparo de los rifles a punto de ocurrir y, por otro lado, el «disparo» de la cámara. En consecuencia lo que muestra esta fotografía es, en gran medida, la muerte pregonada. Pero la muerte no es sólo la pérdida irremediable de la vida, ya que tiene sentido y significado a partir de la manera en que se da en cada sociedad, y es justo allí donde se pueden encontrar argumentos para un mejor entendimiento de la imagen.

Hacia el año de 1909, el clima político y social en México presentaba condiciones por demás complejas. La agitación de la sociedad fue en aumento y dos hechos ocurridos un año antes tuvieron impac-

---

4 Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 146.

Archivo Casasola.
Ejecución de los asesinos de Tomás Morales por tropas rurales, Chalco, Estado de México, 28 de abril 1909.
© 643074 Conaculta.
INAH.SINAFO.FN.
México

to en el ámbito político, al punto que cambiaron la orientación de las acciones de gobierno del régimen de Díaz hacia sus años finales. La entrevista Díaz-Creelman[5] mostró la posibilidad de un cambio político, pues el propio dictador fue quien declaró que el pueblo mexicano se encontraba con la madurez suficiente para ser demócrata y elegir libremente a sus gobernantes. Como consecuencia, apareció el libro *La sucesión presidencial en 1910. El Partido Nacional Democrático* de Francisco I. Madero, en respuesta a las declaraciones de Díaz; el texto mostró que nuevos actores políticos buscaban una mayor participación, así como la necesaria alternancia en el poder. Por otro lado, no hay que soslayar que las huelgas de Cananea y Río Blanco ya habían mostrado la inconformidad de la clase obrera ante su

5 Entrevista realizada a Porfirio Díaz por el periodista estadounidense James Creelman. Fue publicada en la revista *Pearson's* y posteriormente en *El Imparcial.*

situación y, al mismo tiempo, la reacción violenta de un régimen que no estaba dispuesto al diálogo.

Ante la inestabilidad política y social, el gobierno de Díaz pretendió mantener el control de la situación, de modo tal que le fue necesario mostrar una postura rígida ante sus detractores y opositores. Ya hacia los primeros años del régimen, se había conseguido la paz y orden, a un alto costo de vidas. El propio presidente explicó sus razones y motivaciones:

> Empezamos castigando el robo con pena de muerte y apresurando la ejecución de los culpables en las horas siguientes de haber sido aprendidos y condenados. Ordenamos que donde quiera que los cables telegráficos fueran cortados y el jefe del distrito no lograra capturar al criminal, él debería sufrir el castigo; y en el caso de que el corte ocurriera en una plantación, el propietario, por no haber tomado medidas preventivas, debería ser colgado en el poste de telégrafo más cercano [...] Fue mejor derramar un poco de sangre, para que mucha sangre se salvara. La que se derramó era sangre mala; la que se salvó, buena.[6]

Sin duda Díaz tenía su muy particular visión y conceptualización del castigo contra los criminales y bandidos, incluso reconocía la dureza de la medida, ya que ante la posibilidad de no condenar al delincuente, se castigaba a quienes se consideraba responsables de la integridad y mantenimiento del orden. En efecto, se trató de una medida fuerte y con el claro objetivo de servir de ejemplo para otros, de dar una lección a quienes atentaran contra la paz porfiriana. Para Díaz, los criminales eran «sangre mala», por lo que su eliminación se entendía como una manera de «extirpar» lo maligno de la sociedad. El fragmento también muestra una identidad construida de la criminalidad, ya que la ejemplifica como una amenaza contra el orden y el progreso porfirianos. Incluso, hacia los años finales del régimen, el incremento en la criminalidad –principalmente dentro de las clases

---

6 Creelman, James, *Entrevista Díaz-Creelman*, México, UNAM, 2008, p. 22.

bajas urbanas– fue visto como una justificación para los actos de represión, vigilancia y sanción. Lo anterior, ciertamente fue un enfoque que tuvieron las élites respecto a los problemas de seguridad en las clases populares.[7]

Dadas las circunstancias, la muerte representada o registrada a través de la fotografía y la esencia ejemplar del acto de castigo, surgen nuevas posibilidades de lectura para esta fotografía. El acto de castigo cobra más relevancia si se toma en cuenta la inestabilidad social y política de los últimos años del régimen, es decir, que si un acto de esta naturaleza fue fotografiado en ese momento, ello significa que de alguna forma se buscaba no sólo dejar un testimonio de ello, sino hacer visible la manera en que éste se llevaba a cabo, además de que un hecho con estas características siempre tenía mucho de «noticioso» y, por lo tanto, resulta necesario determinar si esta imagen circuló de manera más amplia, pues de ser así abre las puertas para localizar el uso y la función al interior de la sociedad.

Una segunda fotografía, localizada en el mismo archivo que la anterior, indica que ambas forman parte de una serie tomada durante el mismo acontecimiento. En ella se puede observar la situación inmediata posterior a la descarga de los rurales; los cuerpos de los tres condenados yacen en el piso, en parte recargados sobre el muro frente al que fueron colocados. El condenado del lado izquierdo es apenas visible. El que se encuentra al centro mantiene el brazo derecho ligeramente levantado, su rostro cubierto por el paño blanco oculta la expresión, lo cual no atenúa el impacto de la imagen; a este ejecutado es al que un rifle apunta de frente, para dar quizá el tiro de gracia que concluya lo que los disparos anteriores no lograron. El individuo del lado derecho mantiene los ojos cerrados, en él la muerte es evidente. Dos hombres de pie observan muy de cerca lo que está a punto de ocurrir; al fondo, el oficial que con la espada hizo la señal para abrir fuego contempla el acto y mantiene la espada abajo. En el muro de fondo es posible observar varias sombras de sujetos

---

7 Buffington, Robert, *Criminales y ciudadanos en el México moderno*, México, Siglo XXI, 2001, p. 98.

Archivo Casasola.
Asesinos de Tomás Morales reciben el tiro de gracia en un paredón, Chalco, Estado de México, 28 abril de 1909.
© 196862 Conaculta.
INAH. SINAFO. FN.
México

que no se ven a simple vista, pero que delatan su presencia a manera de huellas de luz. Junto a los fusilados se encuentra un sombrero, cuya presencia resulta extraña desde la primera imagen. Otro elemento interesante se encuentra en el costado izquierdo y es parte del atuendo del individuo vestido de negro que aparecía al fondo de la imagen anterior. Esto permite entender que el fotógrafo buscó retratar el tiro de gracia, asomándose detrás de este hombre, quien, cabe señalar, es en realidad el sacerdote que confesó a los condenados horas antes de morir.

Esta fotografía también se encuentra en el Fondo Casasola, bajo el título *Los asesinos de Tomás Morales reciben el tiro de gracia en un paredón*. Es sumamente relevante, ya que indica el motivo del fusilamiento, así como la pena infringida a sus asesinos. Se ha optado aquí por realizar un enfoque en el análisis de la manera en que esta imagen

circuló y la función que quizá tuvo en la época, pues si bien se trata de un registro, también fue parte de una cultura visual específica y, por ende, es *documento* pero también *dispositivo*, discurso e instrumento.

Mucho hemos de preguntarnos acerca de la identidad de Tomás Morales, el individuo asesinado por los tres sujetos; se considera pertinente señalar que fue un policía, muerto justo dos años antes de la ejecución. Esto contribuye bastante a la lectura e interpretación de la imagen, ya que evidenciar la condena y la aplicación de la pena capital a los asesinos de un representante de la ley tiene por objeto mostrar la eficiencia y fuerza del sistema policiaco porfirista.

La imagen fotográfica cobra mayor sentido a partir de las instituciones que la determinan; sus significados son orientados en la medida en que el poder los define y usa como estrategias de control o disciplina. Al respecto, John Tagg argumenta sobre cómo es que una fotografía se codifica al ser utilizada como tecnología del poder. De este modo, se construye una verdad y un uso en la fotografía, al mismo tiempo que se define su sentido:

> Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio de registro, llega a la escena investida con una autoridad especial para interrumpir, mostrar y transformar la vida cotidiana; con un poder para ver y registrar; un poder de vigilancia que provoca una completa inversión del eje político de la representación que ha confundido a tantos historiadores laboristas. No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad.[8]

Si se parte de la idea de que a través de la fotografía se establece una visualización del mantenimiento del orden, se tiene que estas imágenes funcionan a manera de masificación de un ritual, porque ante

---

8 Tagg, John, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 85.

todo eso es justamente un fusilamiento: un ritual en donde el castigo, al ser público, adquiere gran relevancia. La acción se muestra a más individuos con la finalidad de dar un «aleccionamiento visual», esto es, demostrarles de forma concreta las consecuencias de delinquir. En este sentido, la muerte cobra una significación distinta, pues ésta se infringe como suplicio legítimo para el mantenimiento de un orden social. La defunción se vuelve un acto de merecimiento para algunos, legible para todos y en la fotografía se masifica, se vuelve una forma de desechar la «sangre mala»; pero va más lejos: pues al mostrar de forma contundente el medio por el cual se lleva a cabo (pasar frente a las armas al criminal) tiene el propósito de persuadir a la sociedad de evitar ese comportamiento. En este sentido, estas fotografías son prueba, evidencia e instrumento disuasivo.

Si bien para Michel Foucault con la formación de los «Estados-nación modernos», el poder deja de ejercerse con los mecanismos de terror del periodo clásico (violencia-espectáculo-control), en el caso que aquí nos ocupa, la circulación del poder recurrió a mecanismos que, por la eficiencia que mostraron a inicios del régimen, permitieron pacificar al país. De este modo, el terror cumplió con su función en un ritual de castigo, y se hizo presente en la moderna difusión mediática de la prensa porfirista. Es importante señalar que el terror siempre se encuentra ligado a una idea de dolor, por lo que es necesario mirar y entender estas fotografías como un péndulo entre el sufrimiento de quienes van a morir y la aceptación de ese sufrimiento por medio del temor que visualmente genera. Vale la pena abundar:

> La mayor parte de las personas que sufren, aunque sea en soledad, consideran su dolor de ese modo: bajo la forma de la transitoriedad, de lo que tarde o temprano debe ser remediado. La experiencia adquiere aquí su sentido más dramático, relacionado con el desplazamiento y el peligro. Tanto para quien padece como para quien mira, el dolor –si tiene que ser considerado como tal– es un drama que nos coloca en un espacio fronterizo [...] En ocasiones la frontera es física, pues quien sufre –don Quijote lo sabe bien– también viaja. En otras, sin embargo, la distancia es meramente

> simbólica: afecta no a la víctima, sino al testigo, que no debe colocarse ni demasiado lejos ni demasiado cerca del escenario real de la violencia.[9]

Resulta imposible experimentar intrínsecamente el dolor de otros, sin embargo, es posible percibirlo o entenderlo a través de la imagen. El dolor y el sufrimiento han tenido una función histórica dentro de los actos de justicia y las representaciones de los mismos, pues ambas sensaciones se inscriben en el ámbito de lo imaginario, en donde lo visual y lo narrativo se entrecruzan para indicar la forma en que deben ser entendidos. Se trata así de un sufrimiento legítimo, en tanto que se origina y fortalece en la idea de justicia.[10]

Las fotografías del fusilamiento fueron publicadas en la primera plana de *El Imparcial*. Esto hace que las imágenes cobren mayor sentido, pues al circular dentro del periódico con mayor tiraje de la época, y tratándose de una publicación pro-porfirista, éste las integra dentro de una retórica de poder y verdad. Cabe tomar en cuenta que los elementos visuales que mostraba *El Imparcial* ayudaron en gran parte, no sólo a expandir la visión del régimen, sino también a construirla y a definir a los sujetos sociales que ahí se mostraban.

Esta fue la forma en que, con fecha del 28 de abril de 1909, apareció el primer seguimiento del caso: una primera fotografía del cuerpo de rurales que se encargará de ejecutar a los tres sentenciados; los seis con su uniforme característico, formados frente a la cámara. Llama la atención el título con el que aparece el reportaje: «La justicia se cumple en los tres asesinos de Tomás Morales». Con lo anterior, más que encontrar una imagen que ilustra una nota, se tiene que el vínculo entre imagen y texto posee la función que este último codifica y, a su vez, dicta la manera en que una fotografía debe ser entendida. En el encabezado se advierte lo que ocurrirá (la ejecución de los tres asesinos), pero se destaca como un acto de justicia; incluso el hecho de presentar a los ejecutores de la condena tiene un sentido. Es decir, no se muestra a los condenados, sino

---

9 Moscoso, Javier, *Historia cultural del dolor,* México, Taurus, Santillana, 2011, p. 19.
10 *Ibid*., p. 36.

a una brigada de vigilancia encargada del mantenimiento del orden: la policía rural porfiriana, que en esos años además tenía la reputación de ser un violento cuerpo represor. Es necesario tomar en cuenta el criterio editorial para publicar este reportaje: se despliega en primera plana, ocupando casi la mitad de la página, con la intención de que ésta sea leída desde un principio.[11]

El reportaje comienza con la afirmación: «Pocas veces puede uno darse idea de la impresión que en la sociedad causa una ejecución de justicia [...]». Queda manifiesta la manera en que este artículo y la misma imagen deben entenderse, es decir, el texto y la fotografía poseen cargas ideológicas que dirigen el proceso o la manera en que un público lector entiende la imagen.[12]

«Bandidos, miserables, facinerosos» es la forma en la que se califica a los condenados, por lo que su muerte no posee un sentido negativo; por el contrario, refuerza la idea de exterminar los males que aquejaban a la sociedad porfiriana. A su vez, las descalificaciones hacia

Derecha:
Portada de
El Imparcial,
28 de abril 1909,
núm. 4605

Página 75:
Portada de
El Imparcial,
29 de abril 1909,
núm. 4606

Página 77:
Portada de
El Imparcial,
30 de abril 1909,
núm. 4607.
Biblioteca Miguel
Lerdo de Tejada, SHCP

11 Para Barthes, es necesario que en la fotografía de prensa se tomen en cuenta los textos que la acompañan y la manera en que es presentada dentro de la publicación, pues de esa forma una imagen se va codificando y va cobrando significado dentro de la sociedad que la recibe. Explica lo siguiente: «Como es natural, incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa [...] Además, las dos estructuras del mensaje ocupan espacios reservados, contiguos pero no –homogeneizados– [...]». Barthes, Roland, «El mensaje fotográfico», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, España, Paidós, 1986, p. 12.

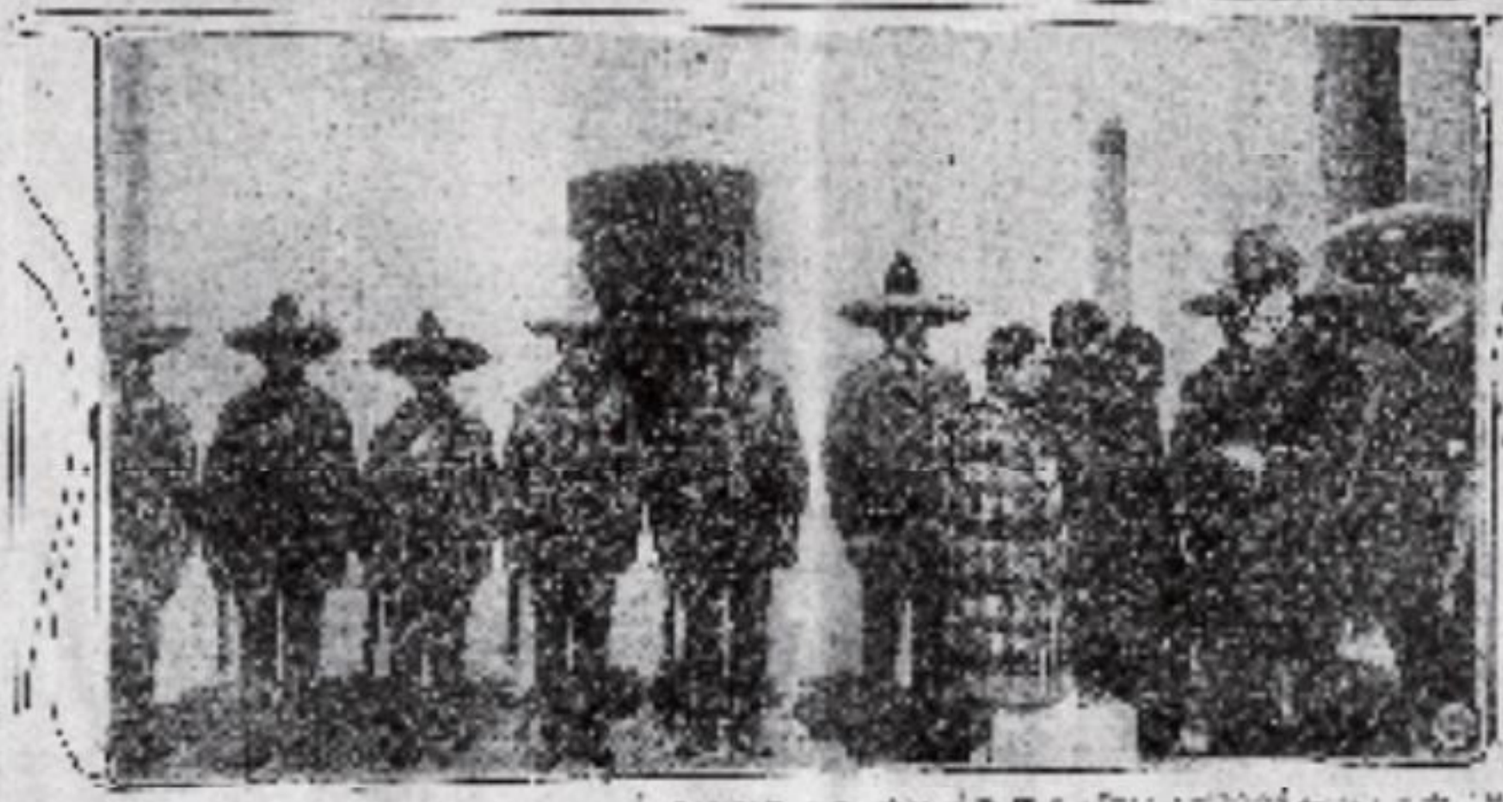
12 Es de tomar en cuenta que desde 1896, año en que hizo su aparición, *El Imparcial* fue un periódico de tendencia porfirista y uno de los medios subsidiados por el gobierno; incluso fue de los pocos periódicos que usaron la tecnología de «medio tono», técnica que permitió la impresión y uso de fotografías para acompañar las notas. Lo anterior tiene relevancia en tanto que la fotografía y los artículos incluidos en este periódico son presentadas dentro de un discurso a favor de las acciones del gobierno, por lo que mostrar cierto contenido respondía evidentemente a las políticas de poder, control y verdad del régimen.

UNDERWOOD

EL IMPARCIAL

INSTRUMENTOS DE METAL Y MADERA PARA ORQUESTA

LA JUSTICIA SE CUMPLE EN LOS TRES ASESINOS DE TOMAS MORALES



¿QUE SUCEDIA CON EL AGUA POTABLE?

¿QUIEN ES EL SULTAN ABDUL-HAMID?

Mehemmed Reschad Effendi Proclamado Nuevo Sultán del Imperio Otomano

GRAN BANQUETE EN HONOR DEL EXCMO. SR. DE WOLLANT

MR. BALDWIN HABLO ANOCHE EN EL C. S. DE EDUCACION

EL CONCURSO PARA EL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA

ES ALARMANTE LA SITUACION EN LA TURQUIA ASIATICA

SE RENUEVAN LAS BATERIAS

los tres sujetos entran en juego con la imagen de la justicia, representada por los rurales.

Así, la imagen de los rurales y el estereotipo que de ellos se construyó tuvo en la prensa un medio de difusión muy eficaz:

> Los mitos que rodean a la policía son por lo menos igual de poderosos que los que rodean a los bandidos [...] Cuando la reputación de una fuerza de policía padece, decae también su poder; entonces la policía trata de defender su imagen como puede, y los que se consagran al control social constantemente tienen que estar alimentando el mito de su policía. Porfirio Díaz así lo entendía. Las modernas comunicaciones masivas hacen de la información algo de lo más refinado, eficaz e insidioso. Don Porfirio tenía que contar con los viajeros, los uniformes, los desfiles, los periódicos, las opiniones del extranjero y la comunicación oral para difundir el mensaje, ¡y hacía buena labor! La gente constantemente estaba leyendo y hablando de los miles y miles de rurales de élite que estaban al servicio del país. Los mexicanos los saludaban como a héroes nacionales y se sentían orgullosos de su fama de policía diestra y dura. Criticar a la policía rural era atacar al Presidente y aun a México, de modo que la organización se volvió intocable. Al hinchar sus éxitos y esconder sus fallas, los rurales resultaban invencibles.[13]

Vale la pena subrayar, como señala Paul Vanderwood, que la fama es uno de los factores más importantes que rodean a las instituciones policiacas, porque forja una imagen de éstas que, en cierto modo, también reflejan su eficiencia como institución de vigilancia. Construirle a la policía rural una imagen de justicieros implacables fue una de las estrategias del régimen para fomentar el respeto y temor hacia los rurales, sobre todo en años difíciles para el gobierno de Díaz. Por tanto, esta foto fortalece la imagen de los rurales como ejecutores de la ley, que en un momento de inestabilidad en el país se exhiben como fuerzas de control. Asimismo, con este tipo de reportajes

---

13 Vanderwood, Paul, *Desorden y progreso. Bandidos, policías y desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI, 1976, p. 175.

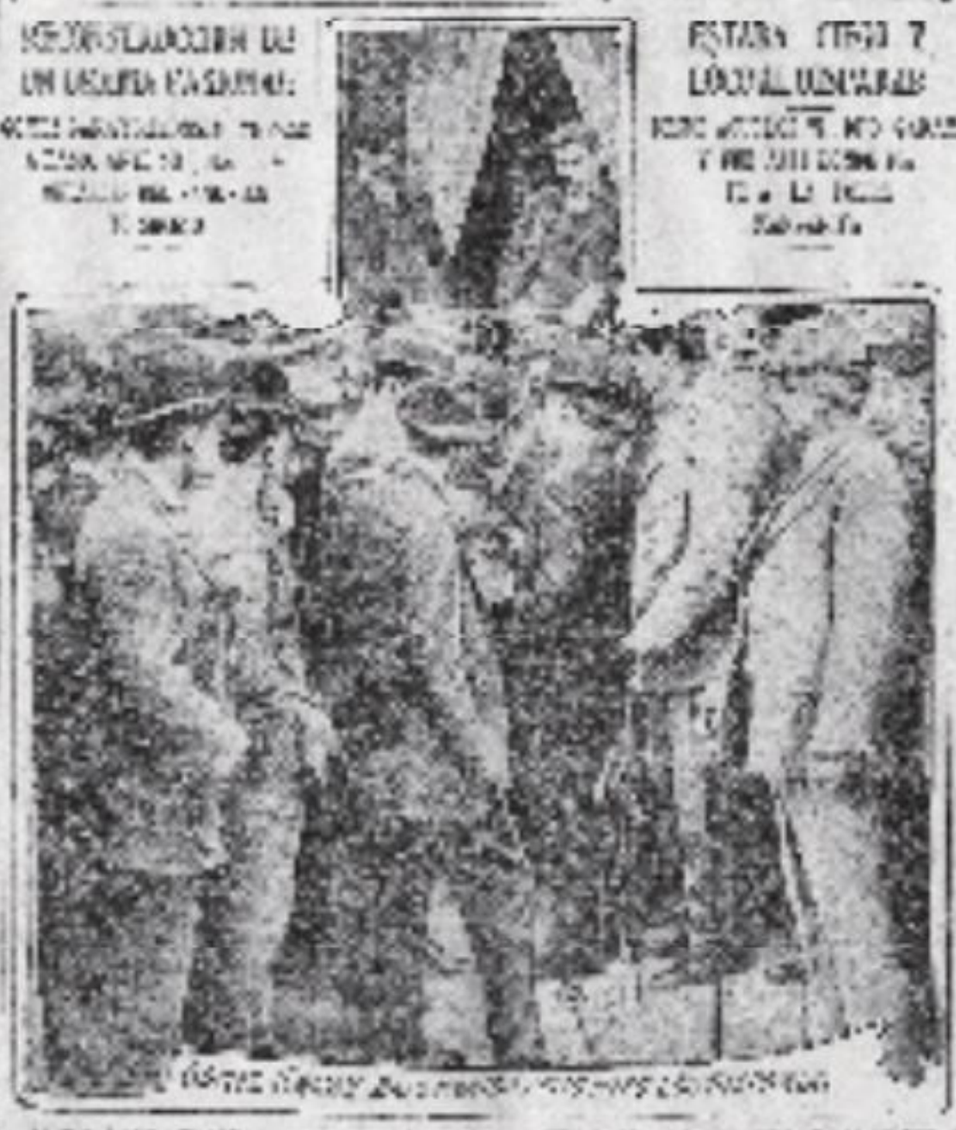
EL IMPARCIAL

QUERIA MATAR AL PRESIDENTE M. FALLIERES

EN EL MISMO LUGAR QUE COMETIERON SU CRIMEN LO EXPIARON LA EXPEDICION ALEGRE A PERSIA FUE DETENIDA

HACE CINCUENTA Y OCHO AÑOS QUE COMENZO A FUNCIONAR LA SOCIEDAD M. DE GEOGRAFIA Y ESTADISTICA

La Tragedia de Tres Vidas Insignificantes



Los Cargos que se Hacen al Antiguo Sultán Abdul Hamid

El Jefe de los Conductores Dice que no Habrá Huelga

también se reforzaba la idea de que los intereses de inversionistas y la seguridad de los mexicanos estaban a salvo.

El 30 de abril de 1909 *El Imparcia*l publicó el reportaje en donde se exponen las fotografías analizadas, bajo el título: «En la más bella mañana del mes de abril, fueron ejecutados los tres asesinos de Tomás Morales, en el distrito de Chalco». Nuevamente éstas aparecen en primera plana y ocupan un lugar principal en la distribución de los elementos de la página. Cabe señalar la aparición de una fotografía más, la cual va acompañada del pie de foto: «Llegando al lugar de la ejecución». Dicha imagen no fue localizada en archivo, sin embargo, se reproduce en el diario, no obstante, es evidente que forma parte de la serie. Incluso, las tres fotografías se encuentran dispuestas de tal manera que narran visualmente la secuencia. Las otras dos fotografías también incluyen su pie de foto en el que se explica la situación: «La ejecución» y «El tiro de gracia». El porqué se presentan las imágenes en forma de serie resulta interesante, pues sin necesidad de leer la nota sobre el fusilamiento, los lectores pueden comprender el desarrollo de los hechos, e incluso permite que el mensaje llegue a una inmensa mayoría de público analfabeta. Esto último también muestra un creciente conocimiento de los usos de la imagen en serie por parte de los editores de *El Imparcial*.[14] Del mismo modo, estas fotografías tienen la intención de transmitir de una forma verosímil la ejecución que presenció el fotógrafo.

Por otra parte, es interesante la manera en que el reportaje fue escrito, pues narra detalladamente los momentos previos al fusilamiento, e incluso hace énfasis en la angustia por la que pasaron los reos. Justo como advierte Carlos Fuentes, aquí los reos cobran voz

---

14 Sobre el uso de las series fotográficas en la prensa, John Berger cuestiona si puede pensarse en un tipo de narrativa fotográfica y señala: «Existe ya una práctica fotográfica establecida que utiliza imágenes en serie: el reportaje gráfico. Éste narra sin lugar a dudas pero narra de forma descriptiva desde el punto de vista del extraño. Una revista manda al fotógrafo X a la ciudad Y para que envíe imágenes. Muchas de las mejores fotografías hechas pertenecen a esta categoría. Pero lo que cuenta es en definitiva lo que vio el fotógrafo en Y. Para hablar de su experiencia con las imágenes sería necesario introducir imágenes de otros sucesos y otros lugares, porque la experiencia subjetiva siempre establece una relación», Berger, John, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 279.

SALON APOLO

EL IMPARCIAL

HOY OFRECEMOS PRECIOS EXTRAORDINARIOS

LA BRILLANTE RESTA DEL SABADO

EN LA MAS BELLA MAÑANA DEL MES DE ABRIL, FUERON EJECUTADOS LOS TRES ASESINOS DE TOMAS MORALES, EN EL DISTRITO DE CHALCO

SALUTACION A UN GRAN DIA PATRIO

GRANDES TESOROS EN LA VIA SACRA

UNA EJECUCION EJEMPLAR EN LA CAPITAL DE TURQUIA

y reflexionan sobre su muerte. La tortura, que implica la sentencia de la pena capital, así como el dolor de sus familiares, tienen una función moral para el público lector. Se menciona la última cena de los reos horas antes de morir y el papel del sacerdote, quien detalla de la siguiente manera la despedida de la madre de uno de los reos de nombre Arcadio:

> El cura de aquí está enfermo, pero a tal grado, que ahora que salía de la prisión estaba bañado en sudor, por el temor o la impresión que le causa el tormento de los infelices en su organismo debilitado.
>
> Díjome el señor cura de Ayotzingo, que la despedida entre Arcadio y su madre fue tiernísima. Dijo el asesino que «se figuraba que iba a un largo viaje y que conociendo el camino él, ella dijera a sus hijos no fueran a pagar al mismo lugar».[15]

La información está impregnada del drama alrededor de la muerte de los tres individuos. En la cita anterior es posible apreciar cómo Arcadio, al despedirse de su madre y sabiendo cómo terminará, le pide que oriente a sus hijos para que éstos no sean criminales, no sean como él y eviten ese sufrimiento. En este sentido, el castigo se vuelve moral, ejemplar y trágico tanto para quien lo padece como para quien lo contempla; por lo que su prevención es, en gran medida, la función de esta nota. Asimismo, la fotografía muestra de una manera convincente la situación del fusilamiento, y junto a los textos que la acompañan (todos ellos indicadores ideológicos de cómo debe ser recibida la imagen) se vuelve parte de una retórica de poder que se divulga en este medio de comunicación.

La referencia continúa en la página ocho de la publicación y detalla cómo fue realizado el traslado de los reos, la bendición del sacerdote, las últimas palabras de los tres y los tiros de gracia que le fueron dados a cada uno. Menciona también los nombres de los

---

15 Nota sin autor identificado, acreditada a El enviado especial, «En la más bella mañana del mes de abril, fueron ejecutados los tres asesinos de Tómas Morales, en el Distrito de Chalco», *El Imparcial*, 30 de abril de 1909, núm. 4607, p. 1.

fusilados: Arcadio Jiménez, Rosalío Martínez e Hilario Silva; y se detiene particularmente en Jimenéz, a quien le fueron vendados los ojos y se hace cierto énfasis en él. Además, aparece otra fotografía –que tampoco fue localizada en archivo– con el pie de foto «Camino al patíbulo», en la que se observa a los rurales a caballo conduciendo a los condenados al lugar donde serán ejecutados públicamente. Cabe resaltar que los tres hombres fueron fusilados en el lugar donde cometieron el delito, lo que es de llamar la atención, pues el que el ajusticiamiento se realizara en la vía pública tenía por objeto que los habitantes de la localidad fueran testigos, y así darles una lección y mostrarles las consecuencias de asesinar no sólo a un individuo cualquiera, sino a un representante de la autoridad, en este caso, el policía Tomás Morales.

Todas estas imágenes tenían una función específica en la sociedad porfiriana:

> Un ejemplo macabro es la cobertura del fusilamiento de tres campesinos en Chalco por haber matado a un policía. La imagen combinaba un hecho espectacular de una ejecución triple con lo exótico del campo mexicano y, tal vez, fue una lección tanto para los mexicanos que intentaran perturbar la paz porfiriana –«de ejemplar y de estímulo para que en lo adelante se respeten la ley, los intereses y a las personas»–, como para los extranjeros que requerían del orden para sus inversiones. *El Imparcial* puso la noticia en primera plana durante tres días y proporcionó un reportaje gráfico amplio con seis fotos, además de textos que demuestran la sed de sangre del periódico: «Los cuerpos cayeron simultáneamente, lentos, flojos, hacia atrás. Leves contracciones empezaron a sacudirlos; un ronco murmullo salía no sé si de los enormes agujeros que hicieron las balas, o de los labios apretados fuertemente. Las contracciones denotaban un sufrimiento cruelísimo y un estertor como de carnero degollado salía de los tres cuerpos. Las familias sollozaban y sus gritos llenaban el campo. El cuadro de horror se agrandaba, los que lo presenciamos no lo olvidaremos jamás».[16]

16 Mraz, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, pp. 25-26.

Como afirma John Mraz, la posibilidad de que estas imágenes tuvieran un sentido ejemplar y principalmente aleccionador fue muy alta. Entran en juego diversos aspectos, pero lo espectacular del hecho y el momento histórico fueron quizá la mayor motivación para la circulación de dichas fotografías.

Las imágenes fueron localizadas en la Fototeca Nacional del INAH, sin embargo, es bien sabido que los Casasola compraron gran cantidad de imágenes que no fueron capturadas por ellos mismos. No obstante, una parte del trabajo de Agustín Víctor Casasola fue producido mientras trabajó como fotógrafo en *El Imparcial*. Según Jesse Lerner, eran características de los Casasola las tomas espectaculares, con las que lograban cultivar y beneficiarse del interés público por el crimen y el castigo.[17] De esta manera, es de suponer que las imágenes, a pesar de estar catalogadas como anónimas, tienen una alta probabilidad de ser obra del mencionado fotógrafo:

> Las imágenes de los Casasola, por el contrario, quieren excitar e impactar. Aquellas fotografías [de crímenes] circulaban entre especialistas, pero éstas alcanzaban a un público masivo. Aquéllas respondían a un discurso de degeneración, atavismo e inferioridad racial; en éstas, resuenan significativamente los miedos y angustias de una edad moderna emergente.[18]

Para terminar, hay que volver al epígrafe con el que se inicia este libro, así se podrá concebir más claramente cuál es el sentido del terror, el castigo y el fusilamiento, así como el impacto que éstos tienen en una sociedad y lo que se persigue con ellos. Puesto que es una estrategia del poder, con la fotografía se persigue justamente «agrandar el cuadro de horror»; se busca que por medio del temor y la tragedia que rodea al suplicio, se logre amedrentar a una sociedad y disciplinarla –en este caso con extremo rigor. «Los que lo presenciamos no lo olvidaremos jamás»; ésa es la manera en que, se considera aquí,

---

17 Lerner, Jesse, *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la ciudad de México*, México, Turner, Conaculta, INAH, 2007, p. 44.

18 *Ibid*., p. 44.

estas fotografías operan en la sociedad, por lo menos en un público lector y quizá en aquéllos que observaban la primera plana de los diarios. Estas publicaciones tienen la función de masificar, junto con el acto de castigo, una política de verdad, justicia y poder, en un momento en que la inestabilidad atenta contra el control del grupo o el individuo gobernante. De alguna manera, buscan esculpir en la memoria de los espectadores un miedo y respeto hacia el orden y el ideal de paz del régimen, en donde desafiarlo es también condenarse. Ante todo, ésta es una manera de mostrar las consecuencias trágicas que representa desafiar la autoridad impuesta; se trata, pues, de un uso administrado de la violencia llevado al plano visual.

Resulta significativo que los rurales sean un elemento de gran peso en las fotografías. Por tanto, como lo menciona Paul Vanderwood, con este tipo de imágenes se pretendía exagerar y enaltecer la reputación de este cuerpo policiaco casi como si estuviera encargado de la mayor parte de las labores de vigilancia. La prensa exageraba los éxitos de los rurales[19] y, sin embargo, hacia 1910 se demostraría lo contrario: ni los rurales eran tantos ni estaban por doquier. Por lo tanto, se puede afirmar que si bien este tipo de imágenes orientaba y construía una determinada idea de los cuerpos de seguridad porfiristas, ésta distaba mucho de la realidad.

Otro aspecto importante fue que una vez desatado el movimiento revolucionario, principalmente en el norte, fueron pocas las notas referentes a estos hechos, y las que había, no iban acompañadas de imágenes. No se puede descartar que se haya tratado de una estrategia desinformativa, o en todo caso, de una omisión de los hechos con la finalidad de restar importancia al movimiento maderista, y de esta manera evitar que más actores se anexaran a sus filas. A pesar de todo, el régimen de Díaz buscó por todos los medios acabar con el empuje revolucionario, incluso la otrora útil «Suspensión de las garantías», que le permitió enfrentar el caótico clima social posterior a la revuelta de Tuxtepec, se volvió a aplicar en marzo de 1911.

---

19 Vanderwood, Paul, *op. cit.*, p. 161.

El Congreso de la Unión aprobó el 17 de marzo dicha acción, dada la gran cantidad de asaltos, saqueos y robos en diversos puntos del país. Asimismo, se difundió una gran cantidad de carteles que advertían: «Serán sometidos a consejo de guerra, dentro de los ocho primeros días, los infractores, bandoleros, destructores de ferrocarriles, telégrafos y teléfonos y líneas de transmisión eléctrica, ladrones, asaltantes de villas y plagiarios. La pena señalada para los convictos será la de muerte».[20] Con todo, el único destinado a desaparecer fue el gobierno de Porfirio Díaz; tras la renuncia de este último, Madero decretó derogada la «Suspensión de garantías». Quizá sólo así las diversas estrategias usadas por Díaz, que a inicios y mediados de su gobierno fueron de gran utilidad para la pacificación y el control social, perdieron su funcionalidad a finales del Porfiriato.

UNA HERENCIA SANGRIENTA EN LA PRENSA

En México, reportajes como los aquí analizados marcaron muy probablemente la incorporación de la fotografía en la nota roja, pero el asunto es por demás complejo: se configuró un nuevo espacio para ejercer la violencia, para darle un uso y consumo a través de la reproducción masiva en la prensa. En consecuencia, como parte de esa investigación se encontró que más allá de que en el Porfiriato se inaugurara el género de nota roja en la prensa mexicana, lo que aconteció fue la construcción de una nueva forma de difundir los mensajes del gobierno. Fue así que la fotografía, en un primer momento, ofrece un testimonio de los hechos, y en segunda instancia, funge como un dispositivo mediante el cual el discurso de poder se masifica, incluso ante un público no alfabetizado. Un aura moral cubría estas notas, y lo trágico era más bien una representación dramatizada con fines de control social, en donde la muerte, el dolor

20 Casasola, Gustavo, *Historia gráfica de la Revolución mexicana, 1900-1960*, vol. 1, México, Trillas, 1960, p. 250.

y el sufrimiento eran parte medular de la trama, tal y como lo advierte certeramente Carlos Monsiváis:

> La paga del pecado es la muerte, escribió el inflexible San Pablo y, también, la paga del pecado es conversión de la intimidad en escándalo, del escándalo en intimidad que comparten oyentes y lectores. Sí, la paga del pecado se traduce en cárceles, sobornos, escándalo público, sensaciones de fin del mundo, «muerte civil» eterna vergüenza de la familia, dolor escénico de amigos y conocidos, y, sobre todo, la nota roja es manual (negociable) de costumbres y exorcismo contra la violencia. Asimilada como se puede la pena de los deudos, los crímenes más resonantes ya son componentes de la tradición sentimental. En la nota roja la tragedia se vuelve espectáculo, el espectáculo adquiere características sermoneras, se extravía el regaño moral en la fascinación por la trama, el relato aparece como cuento de la tribu [...] [21]

Será necesario reflexionar hasta qué punto los nuevos actores revolucionarios asimilaron la herencia de las prácticas fotográficas del Porfiriato. Un nuevo horizonte para la violencia retratada llegó con la Revolución, y todo apuntaba a que la continuidad del régimen de Porfirio Díaz se plasmaría en la historia, pero el asunto resulta más complicado que eso, pues muchos de los actores involucrados en el proceso revolucionario (Victoriano Huerta, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Emiliano Zapata y Francisco Villa) conocían los alcances de la información visual, a tal grado que se dieron a la tarea de contratar a sus propios fotógrafos para plasmar en la imagen sus logros y hazañas. La guerra de facciones por el poder también se libró en la prensa, en la fotografía y en la, hasta ese momento reciente, tecnología cinematográfica; en suma, la cultura visual se volvió un escenario de lucha de representaciones, y con ello se reconfiguró el uso y el testimonio de la violencia en la imagen.

---

21 Monsiváis, Carlos, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México, Debate, 2010, p. 24.

CONSIDERACIONES FINALES

Se ha abolido lo intemporal y la propia historia
se ha vuelto efímera. Ya no ofrece sus respetos
a los muertos: los muertos son simplemente algo
a través del cual ella ha pasado.
John Berger, *Otra manera de contar.*

Durante el Porfiriato, las fotografías de violencia inauguraron la circulación de un nuevo tipo de imágenes, en donde la muerte, el dolor y el sufrimiento humano se representaron y masificaron (por medios mecánicos) en un breve lapso de tiempo gracias a la práctica fotográfica. Pero si bien es cierto que las imágenes tienen su propia historicidad, esto es su «vida fotográfica», ¿cómo se debe entender ciertas reacciones, sentimientos y sensaciones que se tienen frente a las imágenes? y ¿qué vigencia histórica puede tener la violencia ahí plasmada?

Como lo expresa John Berger, ¿será, acaso, que la historia está atravesando al individuo contemporáneo y que, en algún momento, éste llegará a ser ese algo fotografiado? En consecuencia, quizá quepa la pregunta: ¿cómo es que el individuo ha llegado a familiarizarse con las imágenes de los muertos y la violencia, y con ello a aceptarlas?

En efecto, la experiencia de cada sociedad con este tipo de fotografías también tiene su propia historicidad. A lo largo del tiempo, ella ha cambiado, sobre todo desde que se instauró la nota roja en los periódicos y que circularon fotografías de muertos y castigados –entonces, en forma de tarjetas postales, y ahora, mediante la divulgación de imágenes violentas por Internet y televisión. En la actualidad, predomina el sentimiento de que mientras más se reproducen las imágenes del presente, más débil es la memoria del individuo, y que éste acepta con mayor facilidad la muerte del otro. Es decir, se pueden

observar imágenes que plasman un sinnúmero de acontecimientos violentos; olvidar fácilmente esas imágenes y continuar observando nuevas escenas de violencia que a su vez serán pronto olvidadas.

Como se pregunta Susan Sontag, ¿qué hacer ante el dolor de los demás?[1] Para la escritora, el exceso de imágenes de guerra y violencia llevan hacia un precipicio de insensibilidad, que trae como consecuencia que el individuo olvide su condición humana, y se vuelva sólo *algo* atravesado por la historia, de acuerdo con los planteamientos de Berger. En este sentido, la violencia en la fotografía no sólo fue algo que les ocurrió a los individuos retratados, ya sea en un fusilamiento, tras un bombardeo, un asesinato, un accidente o una riña, sino que la violencia le ocurre al individuo como tal, ya sea como testigo o como espectador. Es por tanto necesario repensar las condiciones en que las imágenes de violencia llegan al individuo y cómo las consume o digiere. En consecuencia, el meollo del asunto reside en las interrogantes sobre dichas imágenes: ¿quiénes las usan? y ¿con qué fines lo hacen?

En la actualidad difícilmente se puede aseverar o suponer que un régimen autoritario produzca y difunda este tipo de imágenes con la finalidad de atemorizar y controlar a la sociedad que representa. Sin embargo, no resulta del todo descabellado el planteamiento, siempre y cuando se conozcan y comprendan las formas sutiles o veladas en que han sido producidas. Esto es: las estrategias de terror ya no son monopolio de los gobiernos –lo cual tampoco asegura que algunos gobiernos hayan abandonado esta práctica–, sino que trágicamente algunos otros grupos y sectores sociales se apropiaron de los mecanismos y funciones de la violencia visual. Un ejemplo concreto en México, son los grupos de crimen organizado, que tras la infructuosa guerra contra el narcotráfico declarada en 2006 por el entonces presidente Felipe Calderón, empezaron a utilizar con mayor frecuencia la violencia como medio de disuasión frente a sus enemigos, fueran estos grupos de narcotraficantes rivales o incluso el

---

1 Véase Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004.

mismo gobierno. A partir de entonces, las imágenes de violencia en el país se produjeron en grandes cantidades: fotografías de ejecutados con el tiro de gracia, decapitados y colgados en puentes y carreteras. Si en otros momentos los grupos de crimen organizado, luego de asesinar a sus rivales, buscaban evitar que los restos fueran descubiertos, escondiendo los cadáveres de sus víctimas en lotes baldíos e incluso bajo densas capaz de concreto, la circunstancia de guerra entre facciones criminales y gobierno trajo consigo una eventual estrategia visual, puesto que al parecer de lo que se trata es de resignificar a sus víctimas, para lo cual eran observadas, retratadas, videograbadas y expuestas en los medios de comunicación masivos como la prensa y la televisión. De esta manera, garantizaban que su mensaje y las consecuencias fatales de enfrentar a estos grupos llegaran a sus rivales. Sin embargo, el dilema fundamental es que dichas imágenes se distribuyen sin discriminación alguna, en una sociedad que empieza a acostumbrarse a la violencia visual como parte de su cotidianidad.

Por su parte, el gobierno optó igualmente por exhibir sus logros, pues tras la captura de las principales cabezas de los grupos delictivos, se hacían grandes convocatorias a los medios de comunicación para que registraran los éxitos de las fuerzas federales y, de alguna manera, –justo como Porfirio Díaz en su momento– buscaban mostrar la eficiencia de los cuerpos de seguridad y, al mismo tiempo, dotarlos de una buena reputación ante la sociedad. Seguramente con ello se buscaba satisfacer las demandas de seguridad de una sociedad acosada, como es la mexicana; pues al tiempo que se desprestigiaba a los criminales y se les exhibía a manera de trofeos, capturas o «botín de guerra» de las instituciones de seguridad gubernamentales, también se posicionaba al Gobierno Federal como el portador de la ventaja en la guerra contra el narcotráfico. Sin embargo, los grupos criminales, amplios conocedores de las ventajas del miedo y el terror, también utilizaron una estrategia visual, difundiendo fotos y videos de sus rivales asesinados, «narcomantas» e incluso sitios en Internet en donde se mostraba que el gobierno se encontraba lejos de tener el control de la situación.

EL FACTOR MEDIÁTICO

En efecto, los mecanismos visuales del terror tienen hoy en día vigencia y también una función, ya se trate de individuos o de grupos que buscan obtener ventajas en situaciones específicas, a fin de salvaguardar sus intereses particulares. Los medios de comunicación –con una actitud semejante, aunque no igual a la que se dio en el Porfiriato tardío– han venido desempeñando un papel fundamental en la divulgación de la violencia generada tanto por la guerra contra el narcotráfico como por otras situaciones particulares: marchas de protesta que desembocan en enfrentamientos, hechos violentos en eventos sociales, culturales o deportivos; guerras, accidentes, etcétera. Lo cual deja ver que la violencia ya no tiene un único sentido específico (combatir un mal común como el crimen y la inseguridad), sino que a la par de las nuevas tecnologías, sus mensajes y significados se han multiplicado y volatilizado. Es decir, hoy en día gran cantidad de personas pueden considerarse víctimas y victimarios. El uso y el abuso de la imagen reconfiguraron un tipo de «educación» y «adecuación» visual que hace poco sensible y vulnerable al espectador.

En la actualidad, la misma realidad histórico-social ha sufrido intensas transformaciones. La imagen fotográfica ha sido utilizada de manera indiscriminada para alterar las noticias, victimizar algunos sectores y criminalizar a otros. Nunca antes la realidad se ha visto tan perturbada por la imposición de un mundo de fotografías *trucadas*. Y no es que en otras épocas las fotografías no fueran alteradas, la manipulación fotográfica ha caminado a la par que la historia de la fotografía. Sin embargo, es el exceso en la deformación y alteración fotográfica lo que actualmente define a la fotografía. Como apunta Jean Baudrillard:

> Doble asesinato simbólico: hoy todo toma forma de imagen, lo real ha desaparecido bajo la profusión de imágenes. Pero olvidamos que *la imagen también desaparece bajo el peso de la realidad*. La mayor parte del tiempo, la imagen está desposeída de su originalidad, de su existencia propia en

tanto que imagen, condenada a una complicidad vergonzosa con lo real. La violencia que ejerce la imagen se ve ampliamente compensada por la violencia que se ejerce contra ella: su explotación como elemento de documentación, como testimonio, como mensaje (incluidos los mensajes de miseria y de violencia), su explotación con fines morales, pedagógicos, políticos, publicitarios [...][2]

El uso de las fotografías que exhiben la violencia en la prensa también se ha canalizado hacia cuestiones comerciales. Lamentablemente, la sangre de los hombres tiene un «precio», o mejor dicho, supone una ganancia económica para la prensa de este tipo. A mayor exposición sangrienta, el medio logra mayor difusión y popularidad. De este modo, el individuo actual asiste a un problema de grandes magnitudes, pues como integrante de la sociedad contemporánea se ve invadido por una violencia visual que lo consume y a la cual se ha ido acostumbrando, a tal grado que forma parte de su cotidianidad.

Ejemplo de ello, es que si antes una ejecución era un caso muy sonado, ahora las ejecuciones y asesinatos se han multiplicado; antes se retrataba un cadáver, ahora se trata de decenas. Crecieron las tragedias, los muertos y la violencia, absurdamente también lo hizo la indiferencia. Y no es que antes la situación fuera mejor, cada sociedad enfrenta su momento histórico con sus propias preocupaciones, miedos, intereses y deseos; lo alarmante es que parece que las lecciones de la historia han sido olvidadas, quizá jamás fueron aprendidas, o en su defecto, aprendimos lo peor del pasado.

Es así que se debe pugnar por un periodismo crítico y de calidad; es necesario exigirlo y, al mismo tiempo, ofrecer resistencia a la explotación de esa violencia visual. El miedo que genera la presentación de estos hechos puede ser conducido a un espacio de conciencia mayor, más positivo. El hecho violento en la prensa debe ser analizado más allá de su inmediatez, y ser situado en su tiempo histórico, más allá

---

2 Baudrillard, Jean, *La agonía del poder. Violencia de la imagen, violencia contra la imagen*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, p. 55.

del límite de lo tolerable.[3] De lo contrario, es probable que se termine por tolerar, aceptar y asumir el incremento de la violencia. Por una parte, es necesario equilibrar la información en la prensa, y por la otra, la sociedad debe exigir calidad periodística. Asimismo es menester ofrecer resistencia a la violencia visual. No se trata de omitir los hechos, sino de enfrentar este momento histórico con argumentos críticos y junto con esto, reconocer y asumir todo temor.

Observar el sufrimiento y la muerte de otros, ya sea por medio de la prensa, o en conjunto con las imágenes que circulan por otros medios, no significa en modo alguno que el espectador común esté exento de esa violencia; la muerte de otros se percibe en tiempo presente, entendida desde el siempre subjetivo concepto de mortalidad. En consecuencia, es posible sintonizarse con las imágenes y, desde luego, volverse parte de esa violencia, recibirla de otra manera, e igualmente verse afectado. Se debe tomar distancia de la violencia desde la conciencia y la crítica de los hechos.

Los usos de la violencia en la imagen se han reconfigurado con formas más sutiles pero igualmente poderosas. Pepe Baeza encuentra tres usos fundamentales en la imagen: «Los usos persuasivos (publicitarios y propagandistas), los usos espectaculares y modelizadores (pan y circo, y autoidentificación programada) y los usos de vigilancia (que violentan constantemente –más que en ningún otro ámbito– la intimidad del individuo)».[4] Habrá que tomar en cuenta que en estos usos se presentan múltiples variantes que harán el problema más complejo, aunque no imposible de entender.

---

3 Ímbert, Gérard, *Los escenarios de la violencia. Conductas anómicas y orden social en la España actual*, Barcelona, Icaria Editorial, p. 50.

4 Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 16. Con estos mismos usos planteados, nos podemos dar cuenta de que no estamos históricamente tan alejados de los usos que se hicieron de la fotografía en el Porfiriato. Es decir, subsisten los paralelismos que obligan a reflexionar, con la debida distancia, sobre las herencias que recibimos de esa etapa, así como las posteriores reconfiguraciones que la fotografía ha generado, a partir de un acoplamiento y hasta una reestructuración con vías a construir determinadas orientaciones sociales. A diferencia del pasado, hoy en día los horizontes de la imagen y las tecnologías de reproducción masiva se han ampliado.

No se trata, pues, de proponer de manera simplista la desaparición de la violencia en la imagen y su distribución en medios de comunicación, pues ésta también puede canalizarse hacia espacios de reflexión más adecuados para un buen desarrollo social. A fin de cuentas, todas las sociedades necesitan las imágenes.

La violencia siempre ha existido y difícilmente acabará; es parte misma de la naturaleza humana y animal. Sin embargo, el individuo pugna por resistirse a determinados usos y abusos, y al mismo tiempo evita convertirse en cómplice de esa avasallante violencia.

BIBLIOGRAFÍA

Agostoni, Claudia, Pilar Gonzalbo y Elisa Speckman (coords.), *Los miedos en la historia*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009.

Aguilar Ochoa, Arturo, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

Aparici, Roberto y Agustín García Matilla, *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

Ascensión Reyes, José, *Heraclio Bernal (El Rayo de Sinaloa): novela de costumbres mexicanas*, México, El libro español, 1920.

Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Barthes, Roland, «El mensaje fotográfico» en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, España, Paidós, 1986.

_____*La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2004.

Batchen, Geoffrey, *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Baudrillard, Jean, *La agonía del poder. Violencia de la imagen, violencia contra la imagen*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004.

_____ *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 2003.

_____ «Pequeña historia de la fotografía» en *Discursos interrumpidos*, traducción, prólogo y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.

Berger, John, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Bourdieu, Pierre, *La Fotografía. Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Bryson, Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Buffington, Robert, *Criminales y ciudadanos en el México moderno*, México, Siglo xxi, 2001.

Bulnes, Francisco, *El verdadero Díaz y la revolución. Rectificaciones y aclaraciones a las memorias del general Porfirio Díaz*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2008.

Casanova, Rosa, «La fotografía en México en el siglo XIX» en *Documentos gráficos para la Historia de México 1848-1911*, vol. 1, México, Ediciones Sureste, 1985.

_____ «Usos y abusos de la fotografía liberal. Ciudadanos, reos y sirvientes, 1851-1880», en *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 21 de noviembre de 1984.

Casasola, Gustavo, *Historia gráfica de la Revolución mexicana, 1900-1960*, vol.1, México, Trillas, 1960.

Cázares Aboytes, Pedro, *Heraclio Bernal. Entre el bandolerismo y la rebeldía*, México, Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, 2009.

Creelman, James, *Entrevista Díaz-Creelman*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Del Castillo, Alberto, «Entre la criminalidad y el orden cívico: imágenes y representaciones de la niñez durante el Porfiriato» en *Historia mexicana*, vol. XLVIII, núm. 2, octubre - diciembre 1998.

_____ «Prensa, poder y criminalidad a fines del siglo XIX en la ciudad de México» en *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad, drogas durante el Porfiriato tardío*, de Ricardo Pérez Montfort, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Plaza y Valdés, 1997.

Diccionario de la Real Academia Española [En línea] en http://lema.rae.es/drae/?val=muerte [Consulta: 24 mayo de 2012].

Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve, Fundación Televisa, 2012.

Dorotinsky, Deborah, «La fotografía como fuente histórica y su valor para la historiografía» en *Fuentes humanísticas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 31, julio-diciembre de 2005.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1999.

Durand, Régis, *La experiencia fotográfica*, México, Ediciones Ve, Fundación Televisa, 2012.

Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo xxi, 2009.
Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
García, Clara Guadalupe, *El Imparcial: primer periódico moderno de México*, México, Centro de Estudios Históricos del Porfiriato, a.c., 2003.
Garner, Paul, *Porfirio Díaz, del héroe al dictador. Una biografía política*, México, Editorial Planeta, 2009.
Garza, James Alex, *El lado oscuro del Porfiriato. Sexo, crímenes y vicios en la Ciudad de México*, México, Aguilar, 2008.
Gombrich, Ernst H., *La imagen y el ojo: Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2000.
Hobsbawm, Eric, *Bandidos*, España, Ariel quincenal, 1976.
Imbert, Gérard, *Los escenarios de la violencia. Conductas anómicas y orden social en la España actual*, Barcelona, Icaria Editorial, 1992.
Knight, Alan, *La revolución mexicana. Del Porfiriato al nuevo régimen constitucional*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
Lerner, Jesse, *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la ciudad de México*, México, Turner, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.
Matabuena, María Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.
Meyer, Eugenia (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.
Monsiváis, Carlos, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México, Debate, 2010.
Moscoso, Javier, *Historia cultural del dolor*, México, Taurus, Santillana, 2011.
Mraz, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e íconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
_____ «Una historiografía crítica de la historia gráfica» en revista *Cuicuilco*, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto de 1998.
Pérez Montfort, Ricardo, «El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución» en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas*

miradas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2005.

Piccato, Pablo, *Ciudad de sospechosos: crimen en la ciudad de México, 1900-1931*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

_____ «El discurso sobre la criminalidad y el alcoholismo hacia fin del Porfiriato» en *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad, drogas durante el Porfiriato tardío* de Ricardo Pérez Montfort, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Plaza y Valdés, 1997.

Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, New York, Abbeville, 1989.

Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004.

Speckman Guerra, Elisa, *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México: 1872-1910)*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.

_____ «El Porfiriato» en *Nueva historia general de México*. México, El Colegio de México, 2010.

_____ «La identificación de criminales y los sistemas ideados por Adolphe Bertillon: discursos y prácticas (Ciudad de México 1895-1913)» en *Historia y grafía*, México, vol. IX, núm. 17, 2001.

_____ «I was a man of pleasure, I can't deny: Histories of José de Jesús Negrete *The Tiger of Santa Julia*» en *True Stories of Crime in Modern Mexico*, Pablo Piccato y Robert Buffington (eds.), New Mexico, University of New Mexico Press, 2009.

Suárez Escobar, Marcela, «La prensa y la construcción de las representaciones sobre el delito en la ciudad de México (1876-1910)», conferencia presentada en el II Encuentro Internacional de Historia de la Prensa en Iberoamérica, 1792-1950. La prensa en las regiones, realizado en la Universidad Veracruzana, del 1 al 5 de marzo de 2004.

Tagg, John, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Tecla, Alfredo, *Antropología de la violencia*, México, Taller Abierto, Sociedad Cooperativa de Producciones, 1995.

Torre Rendón, Judith, «Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en

la prensa gráfica del Porfiriato» en la revista *Historia mexicana*, vol. XLVIII, núm. 2, México, El Colegio de México, 1998.

Vanderwood, Paul y Frank N. Samponaro, *Desorden y progreso. Bandidos, policías y desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI, 1976.

_____ *Los rostros de la batalla. Furia en la frontera México-Estados Unidos, 1910-1917*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1993.

_____ «Los rurales: producto de una necesidad social» en *Revista Mexicana*, México, vol. 22, núm. 1, julio-septiembre de 1972.

Verján Vásquez, Yanceli,«Bandolerismo en el siglo XIX. Una revisión legislativa» en *Crimen y justicia en la historia de México. Nuevas miradas*, de Elisa peckman Guerra y Salvador Cárdenas (coords.) México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, Coordinación de compilación y sistematización de tesis, 2011.

HEMEROGRAFÍA

Boletín de Policía, México, 1909-1910

El Imparcial, México, 1908-1910

El Tiempo, México, 1905

Gaceta de policía, México, 1906

La Patria Ilustrada, México, febrero de 1888

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Casasola, Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia

Archivo General de la Nación

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público

Colección Fotográfica Porfirio Díaz, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana

ENCUENTRO NACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
SOBRE FOTOGRAFÍA

CONACULTA

CENTRO DE LA IMAGEN

Este libro se terminó de imprimir en junio de 2015
en los talleres de Dat@color Impresores, S.A. de C.V.
Tiraje: 1000 ejemplares

Licenciado y maestro en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México, David Fajardo Tapia se ha especializado en el desarrollo y los usos de la fotografía en la historia contemporánea de México.

Obtuvo el grado de maestro con mención honorífica y fue postulado a la medalla Marcos y Celia Maus por mérito a mejor tesis, así como a la medalla Gabino Barreda por alto desempeño académico.

Ha impartido diversos cursos y participado en seminarios centrados en la historia cultural de México de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Trabajó en el Instituto de Investigaciones Estéticas realizando el proceso de estabilización de los archivos histórico y Vida cultural de Justino Fernández, ambos en resguardo de esta institución. Actualmente es profesor de Historia de México contemporáneo en el Tecnológico de Monterrey y realiza el doctorado en Historia en la UNAM.

El presente volumen se hizo acreedor al Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2014.

COLECCIÓN ENSAYOS
SOBRE FOTOGRAFÍA

El enfoque de David Fajardo es la fotografía y su papel en la construcción y difusión de imágenes de la violencia y del castigo durante el régimen de Porfirio Díaz, sobre todo de aquellas imágenes oficialistas de la punición de bandoleros, criminales y disidentes diversos. Analiza también ilustraciones, muchas veces hechas a partir de fotografías, que fueron difundidas de manera masiva en la prensa de la época. El resultado de esta investigación es una contribución importante al estudio de la cultura visual del Porfirato.

Jesse Lerner

9 786077 450092

CONACULTA

CENTRO DE LA IMAGEN